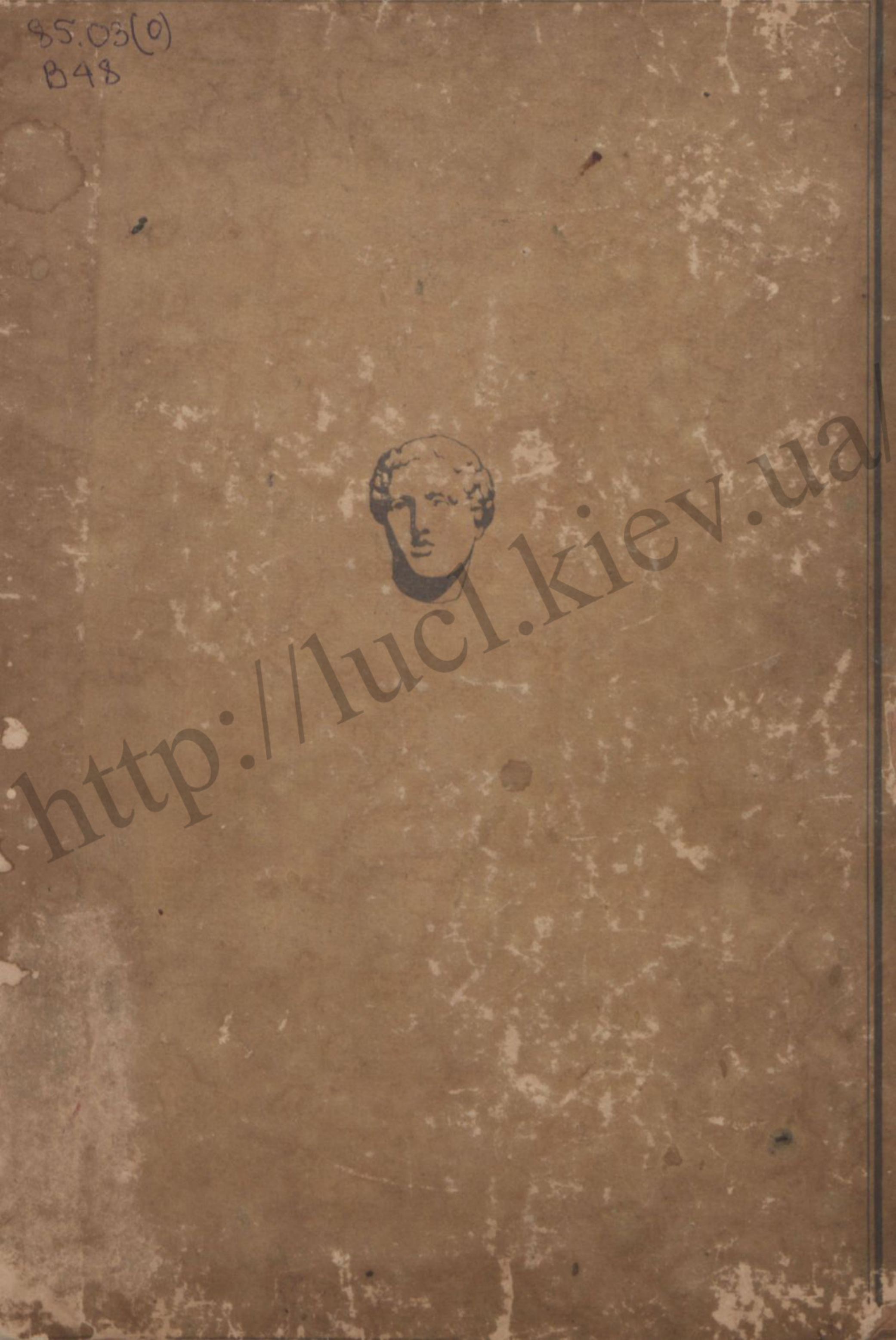


И. И. ВИНКЕЛЬМАН

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ

Перевод с издания
1763 г.
С. Шаровой и Г. Янчевецкого
(1890 г.)

Вновь
проредактированный и снабженный примечаниями
проф. А. А. Сидоровым и С. И. Радцигом



ОГИЗ
И З О Г И З
1933

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОБ ИСКУССТВЕ У ГРЕКОВ

Отдел первый

Об основаниях и причинах успехов и преимущества греческого искусства перед другими народами

Отдел второй

О сущности искусства

Отдел третий

О развитии и упадке греческого искусства, в котором можно рассматривать четыре периода и четыре стиля

Отдел четвертый

О механической части греческой скульптуры

Отдел пятый

О живописи древних греков

ГЛАВА ПЯТАЯ

ОБ ИСКУССТВЕ У РИМЛЯН

Отдел первый

Исследование римского стиля в искусстве

Отдел второй

О римских мужских одеждах

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИСКУССТВО У ГРЕКОВ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВНЕШНИХ УСЛОВИЙ ВРЕМЕНИ

КОММЕНТАРИИ К „ИСТОРИИ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ"

М. ЛИФШИЦ

ИОГАНН ИОАХИМ ВИНКЕЛЬМАН И ТРИ ЭПОХИ БУРЖУАЗНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

I

В одном из томов переписки Винкельмана мы находим следующую автобиографическую заметку: „Мою предшествующую историю я излагаю кратко. В Зеегаузене я был восемь с половиною лет конректором в тамошней школе. Библиотекарем господина графа фон Вюнау я пробыл столько же времени и один год до моего отъезда прожил в Дрездене... Самой большой моей работой была до сих пор история искусства древности, особенно скульптуры, напечатанная этой зимой. Таковы жизнь и чудесные деяния Иоганна Винкельмана,

рожденного в Стендале, что в Старой Марке, в начале тысяча семьсот восемнадцатого года".

Святой, „чудесные деяния" которого изложены в приведенной заметке, был первым из ряда великих немецких мыслителей и ученых, отразивших в своих произведениях агонию „доброго старого времени" и первые движения новой буржуазной жизни. Деятельность Винкельмана совпадает с предрассветным периодом немецкой литературы, описанным Гете на страницах „Поэзии и правды". В Дрездене и Риме, куда в поисках счастья направился будущий историк искусства, „доброе старое время" еще не было поэтическим идеалом, а скорее печальной реальностью, великолепной, но неудобной для жизни руиной, озаренной серым сиянием начинающегося дня.

В этом промежуточном освещении все удивительные персонажи жизненной драмы Винкельмана — протестантские попы и школьные ученые, иезуитские патеры и оппозиционные магнаты, придворные художники и кардиналы, аббаты и странствующие дворянчики — кажутся существами с того света. Все это необычайно далеко от нашего времени. Главное сочинение Винкельмана, его „История искусства древности", составившая в свое время эпоху в развитии общественной мысли европейских народов, не соответствует более представлению об исторической науке, которым обладает современный читатель; она нуждается в обширных комментариях. И не только потому, что хронология или оценка памятников у Винкельмана отражает уровень знаний середины XVIII в. Движение мысли, связанное с возникновением его „Истории искусства", отделено от нас не только успехами археологии, но прежде всего громадным изменением всего строя общественной жизни за последние полтора столетия. Изменение это в свою очередь восходит к революционным событиям конца XVIII и начала XIX столетий. В огне Великой французской революции идеи Винкельмана пережили свой maximum, свою „критическую температуру". Новейшее время — эпоха борьбы двух главных классов современного общества – создало такие проблемы, которые и в голову не приходили „президенту древностей города Рима, письмоводителю Ватиканской библиотеки и члену Лондонской академии" Иоганну Винкельману.

Итак, какое значение для *нашей эпохи* могут иметь его „жизнь и чудесные деяния"? Ответом на этот вопрос является краткий обзор истории духовного наследства Винкельмана.

Это — „обыкновенная история". Наследие всех великих умов, выдвинутых буржуазными классами в начале их посту-

пательного движения, прошло через три ступени истолкования и оценки, сообразно трем главным этапам развития самого буржуазного общества. На каждой из этих ступеней по-новому раскрывались содержание их идей, их современное значение, совершались процессы внутренней перестройки и внешней диференциации, обнаруживались новые стороны дела как прогрессивные, так и реакционные. Только через исторический опыт этих трех эпох становится понятным конкретное значение того или другого писателя.

„В каждой эпохе, — говорит Ленин, — бывают и будут отдельные, частичные движения то вперед, то назад, бывают и будут различные уклонения от среднего типа и от среднего темпа движений. Мы не можем знать, с какой быстротой и с каким успехом разовьются отдельные исторические движения данной эпохи. Но мы можем знать и мы знаем, какой класс стоит в центре той или другой эпохи, определяя главное ее содержание, главное направление ее развития, главные особенности исторической обстановки данной эпохи и т. д.“ [1].

Первый из трех периодов, о которых идет речь, открывается Великой французской революцией и стоит под ее непосредственным влиянием. Это эпоха консолидации буржуазного общества в национальных рамках, эпоха последних боев побеждающего капитализма против остатков феодально-абсолютистского режима. Из неопределенного среднего типа буржуазного „человека“-„гражданина“ выделяются слои имущих товаропроизводителей, буржуа, в собственном смысле слова, как главных представителей общественного прогресса, законных хозяев жизни, естественных руководителей и начальников. „Буржуазное общество находит своего положительного представителя в буржуазии. Буржуазия вступает, таким образом, на путь своего господства“ [2].

Второй период начинается там, где революционная миссия буржуазии уже исчерпана, между тем как новая общественная сила — рабочий класс — еще не может осуществить своей роли могильщика капитализма. Эта эпоха высшего могущества и упадка буржуазии есть в сущности эпоха переходная, лежащая между буржуазной и пролетарской демократией, как не раз определял ее место Ленин. Двойственный характер этого периода отражается в падении Парижской коммуны и торжестве империи Бисмарка так же точно, как мировая война и Октябрьская революция знаменуют собой третий, последний акт развития капитализма.

---

[1] Ленин. Под чужим флагом. Собр. соч., т. XVIII, стр. 107.

[2] Маркс и Энгельс. Святое семейство. Собр. соч., т. III, стр. 151.

Каждому из этих периодов соответствует особая форма борьбы на почве „производства идей“. Посмертное влияние Винкельмана отражает в своем развитии все повороты и колебания этой борьбы.

Главное сочинение Винкельмана появилось в 1764 г. в Дрездене. Уже к моменту выхода этой книги имя ее автора было известно в Германии отчасти благодаря его небольшим литературным работам 1755—1759 гг., еще более благодаря его немецким и швейцарским друзьям и, быть может, больше всего благодаря его опереточному титулу „президента древностей“. Появление „Истории искусства“ значительно расширило эту известность. Два года спустя в Париже и Амстердаме вышел плохой французский перевод „Истории“, которым пользовался Дидро. Незадолго до своей смерти Винкельман задумал выпустить новое издание своей книги на французском языке. Переводчиком должен был стать знаменитый Туссен [3]. За подготовку английского издания взялся Фюссли в Цюрихе.

Все это — и многое другое — свидетельствует о том, что главное сочинение Винкельмана имело распространение и успех. Однако глубокое влияние его идей начинается значительно позднее и возрастает лишь по мере приближения к революционному двадцатипятилетию — 1789—1814 гг. Граф Кайлюс рассматривает Винкельмана как простого археолога, одного из собратьев по профессии. Дидро в салоне 1765 г. [4] сталкивается уже с его художественной доктриной — идеей подражания грекам. Он сравнивает немецкого писателя с энтузиастами типа Руссо. Отношение Дидро к „Истории искусства древности“ такое же, как и к „Рассуждению о влиянии искусств на нравы“. Дидро восхваляет добродетельный пафос обоих мыслителей, их оппозицию по отношению к испорченному состоянию цивилизации. Но исключительное стремление к простоте и величию, дух строгого подчинения индивидуальности, отвлеченному политическому идеалу — эти общие требования, объединявшие в его глазах Винкельмана и Руссо, казались великому энциклопедисту непрактичными. Более того, они были с его точки зрения слишком опасны в то время, когда еще не изгладились воспоминания о монархии Людо-

---

[3] Автор известной в XVIII в. книги „Нравы“, сожженной рукой палача 6 мая 1748 г. Сообщение о работе Туссена над переводом „Истории Винкельмана у Abbé Denin'a, La Prusse littéraire sous Frédéric II. Berlin, 1791; ср. Francois-Vincent Toussaint. Anecdotes curieuses de la cour de France sous le régne de Louis XV, 2 éd., Paris, 1908, pp. CXXX, 336—337 (Notice sur Toussaint et les annotations par Paul Fould).

[4] Oeuvres éd. Assézat, t. 10, pp. 417—418.

вика XIV, теориях Боссюэ и других выражениях „классического века“. Только во время регентства французская живопись, литература и критика начали освобождаться от стеснительного наследия этой столь же величественной, сколь и несчастной эпохи французской истории, а между тем в направлении, созданном Винкельманом и Менгсом, уже зрели руководящие идеи для новой, гораздо более широкой волны классицизма. Правда, это был классицизм совершенно иного покроя, классицизм патриотов 1793 г., которые с презрением взирали не только на аристократическую чувственность стиля рококо, но и на столь любезный сердцу Дидро буржуазный жанр. Они находили свой идеал в аллегорическом изображании республиканских добродетелей, причем и здесь не мешает заметить, что именно Винкельман придал аллегории значение всеобщего средства изобразительных искусств.

Но в шестидесятых годах XVIII в., когда Дидро писал свои „Салоны“, во французском искусстве господствовали еще Грез и лозунг приближения к природе. Греки должны были лишь помочь художнику в его поисках прекрасной жизни („Мне кажется, что нужно изучать античность для того, чтобы научиться видеть природу“, — говорит Дидро). Наоборот, начиная с Вьена, во французском искусстве второй половины XVIII в. можно проследить обратное движение. Возвышение жизни до уровня греческого идеала становится главным принципом нового направления. Вьен привез свой классицизм из Рима, где он, повидимому, сталкивался с Винкельманом и Менгсом. В качестве художника Менгс большого влияния во Франции не имел (хотя ему заказывает картины сам барон Гольбах). Только Луи Давид, будущий член Конвента, привел к окончательной победе художественные принципы Винкельмана, усвоенные им так же, как и его предшественником Вьеном во время пребывания в Риме [5].

Таким образом, Винкельман является предшественником одного из больших движений европейской художественной мысли. Признаки этого движения обнаруживаются уже в ближайшие десятилетия перед Великой французской революцией и проникают в дальнейшем все ее жизненные проявле-

---

[5] Ср. André Fontaine. Les doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot. Paris, 1909, pp. 292 — 294; Alb. Dresdner. Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte d. europäischen Kunstlebens. München, 1915. S. 216 f. Уже после того, как это предисловие было написано в „Deutsche Vierteljahrsschrift für Litetaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ (1933, Heft 4), появилась статья Эберлейна, сообщающая много новых интересных данных о влиянии Винкельмана и Менгса во Франции (Kurt Karl Eberlein. Winckelmann u. Frankreich).

ния от ораторского стиля народных трибунов до книжного переплета, от общественных празднеств в честь нехристианских божеств до гравировки на саблях революционных армий. С некоторыми изменениями это движение продолжается в виде так называемого стиля „империи“. Более победоносное, чем армии Бонапарта, оно подчиняет себе всю Европу, проникая даже в столицы государств Священного союза. В начале прошлого столетия крепостные мастера русских бояр производили великолепную мебель с эмблемами республиканского Рима и демократической Греции. И как бы в насмешку над идеями Винкельмана, русское самодержавие видело символ казенного величия в дорических колоннах своих арсеналов, дворцов и манежей.

Все же практическое осуществление принципов Винкельмана было так или иначе связано с революционной эпохой. Отсюда вовсе не следует, что автора „Истории искусства древности“ можно рассматривать как якобинца середины XVIII в. Его идеи отнюдь не совпадают и с взглядами Руссо, о котором Гейне сказал, что Максимилиан Робеспьер был только его рукой. С другой стороны, противоположность между Винкельманом и Дидро далеко не так велика, как это может показаться с первого взгляда. Здесь действует гораздо более сложное взаимоотношение, которое мы сможем понять лишь впоследствии.

Оценка Винкельмана современными ему писателями указывает нам пока лишь ту историческую рамку, в которой выступает доктрина классицизма. Имя и учение Винкельмана имели для своей эпохи символическое значение. Его идея „благородной простоты и спокойного величия“ была лишь сокращенной формулой для всех гражданских добродетелей, извлеченных революционным движением этой эпохи из развалин древнего мира. В отличие от Винкельмана Дидро отстаивает право эмпирического индивида, созданного не из гипса и мрамора, а из плоти и крови. Речь идет о противоположности между *идеалом и жизнью*.

Это особенно ясно на примере позиции Лессинга. Через год после появления критики Дидро Лессинг в своем „Лаоконе“ выдвинул несколько возражений против взглядов автора „Мыслей о подражании грекам“. Лессинг допускает, что искусства изобразительные должны создавать свои образы согласно „пластической природе“ („если она существует“, — *Эмилия Галотти*, 1, 4). Пластика берет своих героев в состоянии спокойного равновесия и торжества над всяким сопротивлением материи, над всякой порчей, проистекающей от времени. Этот идеал изображения есть *красота*, существенная в пластическом искусстве. Но жизнь шире красоты, она включает

в себя такие моменты, которые не укладываются в рамки спокойной формы, — неразрешенные противоречия, сильные страсти, своеобразие личности, страдание. Подобно тому как успокоенное состояние достигнутого результата царствует в пластических искусствах, так жизнь во всем разнообразии ее положений господствует в поэзии. Одно не заменяет другого. „Благородная простота и спокойное величие“ прекрасно, но правда жизни, как бы она ни была шероховата, страдания и страсти индивида, как бы они ни казались ничтожны по сравнению с покоем вечности, — это своя, особая сфера, а не область отпадения от идеала.

Такова та идейная коллизия, в которой взгляды Винкельмана выступают уже с самого момента своего появления. „История искусства древности“ вводит нас в лабораторию умственной жизни XVIII в., где из пестрой материи старых представлений вырабатываются элементы идеологии буржуазного общества. Пластический идеал Винкельмана представляет собой как бы образ неподкупного гражданина, сохраняющего величественное спокойствие среди всех тревог действительной жизни. Напротив, эстетические устремления Дидро и поэтические требования Лессинга нуждаются для своего осуществления в живых, действительных индивидуальностях с их страданиями и радостями. Перед нами, таким образом, „права гражданина“ и „права человека“, спокойствие закона и текучая эмпирия действительной жизни — небо и земля буржуазного общества и буржуазной идеологии. Тэн в своей характеристике XVIII в. называет абстракцию и эмпиризм — два противоположных элемента мышления этой эпохи — „духом классицизма“ и „духом научных исследований“. Гегель задолго до Тэна выразил эту антитезу в виде противоположности политического гражданина (citoyen) и частного лица (bourgeois) — двух главных действующих лиц его „Философии права“.

II

С Винкельманом в историю принципов искусства входит господство общей, типической красоты над „выражением“, идеи над чувственным удовольствием, рисунка над колоритом, формы над краской („Что такое краска по сравнению с формой?“ — восклицает немецкий якобинец Георг Форстер). Всякое направление в искусстве, возвышающееся над ничтожеством жизненной обстановки буржуазного общества, заключает в себе эти элементы художественной идеализации и воздает должное „энтузиазму“ Винкельмана. Капля этого меда есть и в нашем отвращении к буржуазному натурализму, который подобно

одному из героев Свифта добывает питательные продукты из экскрементов.

Но это лишь одна сторона дела. Известно, что классицизм Винкельмана, приведенный к популярному виду писателями эпохи империи[6] породил академическую традицию XIX столетия. Здесь действует тот же закон, что и в самой практической жизни. Разве революционные конституции 1791—1793 гг. не породили умеренный конституционализм буржуазных либералов? Бесчисленные „картоны" и копии, портреты, от которых за целую версту веет духом „холопской иерархии", бесцветная, бесхарактерная, абстрактная красота гипсовых слепков — вся эта музейная ветошь официального искусства XIX в. также берет начало в направлении, созданном Винкельманом и Менгсом. Живая и мертвая струи проистекают из одного и того же источника.

Это двоякое значение идейного наследства Винкельмана давно раскрыто. Гораздо менее известно то обстоятельство, что и противоположное направление обнаруживает такую же двойственность. А между тем это чрезвычайно важно. Критика теории Винкельмана у Лессинга и Дидро содержит в зародыше все рассуждения позднейших противников классицизма. Оба великих просветителя стремились приблизить искусство к жизни; „благородная простота" и „спокойное величие" казались им делом отвлеченным, под античными складками одежды самоотверженного „гражданина" мог скрываться „верноподданный" абсолютной монархии. Обращаясь к традициям революционной демократии прошлого, мы привыкли относиться с величайшим уважением к формуле „прекрасное есть жизнь". Насмешки над эстетикой идеалов, критика античных „канонов" прекрасного есть нечто, наиболее легко соединимое с популярным представлением о марксизме. И эта ассоциация в значительной степени оправдана необходимостью разоблачения официальной идеалистической догмы имущих классов. Но тот, кто в понятиях „жизнь", „опыт", „действительность" находит универсальное средство от идеализма, ничего не понял в истории общественой мысли.

Не кто иной, как Ленин, подверг уничтожающей критике либерально-меньшевистское представление о прогрессивности всякого взгляда, опирающегося на понятие „опыт". Что только не может быть засвидетельствовано „опытным" порядком! Какую бездну подлости и лицемерной защиты интересов господ-

---

[6] Главным образом Катрмером де Кэнси. Ср. F. Benoit, L'art français sous la Révolution et l' Empire. Les doctrines, les idées, les genres. Paris, 1897. I. sect.

ствующих скрывает подчас понятие „жизни"! Религия и мистика со всеми своими тайнами, стигматами, чудесными исцелениями являются для верующего предметами опыта. Искусство христианского примитива обнаруживает нередко столь прозаический натурализм в передаче предметов религиозной фантастики, что рядом с ним кажется условной самая натуралистическая живопись XIX в. С другой стороны, разве спиритизм и теософия не основались наиболее прочно у самой эмпирической из европейских наций — англичан? Еще Энгельс указывал на тесное переплетение индуктивной ограниченности и религиозного ханжества, эмпиризма и мистики в „общественном мнении" Англии со времен либерального переворота 1688 г. Английские писатели эпохи просвещения гораздо более трезво и реалистически оценивают истинное значение имущественных отношений, чем их современники во Франции. Но вместе с тем они более консервативны и умеренны. Реакция всегда имела свои достаточно веские основания держаться поближе к земле. Все беспорядки и революции, — говорит Поп в своем „Опыте о человеке", — происходят вследствие стремления злонамеренных личностей превратить человечество в народ ангелов.

Уничтожая предшествующие виды духовного угнетения, буржуазное общество само берет на себя заботу о сохранении преемственности со всеми старыми формами сознания. Так идеал „благородной простоты и спокойного величия" революционного классицизма XVIII в. несет в себе семя эволюции к холодному иерархическому духу либерально-помещичьего искусства. В сущности дело сводится к усыновлению ложноклассических идеалов „ясности", „величия" и „порядка", за которыми скрыта проповедь старой христиански-феодальной догмы подчинения.

Однако и само обращение к природе и человеческой жизни заключает в себе возможность перерождения. Достаточно вспомнить то мало известное у нас обстоятельство, что ультрареакционный и мистический „сверхчеловек" Ницше был многим обязан „человеку" Фейербаха. „Жизнь, как она есть" — это или демократическое разоблачение лицемерия господствующих классов или их собственный реакционный цинизм. Сама по себе эта идея заключает в себе возможность оправдания всего эмпирически-данного, всякой исторической и доисторической бессмыслицы, изображаемой „объективно", т. е. с оттенком восхищения. Отсюда, естественно, следует, что не только „идеалы" буржуазного искусства, но и его обращение к жизни (величайшими предшественниками которого были Дидро и Лессинг), не только „права гражданина", но и „права

человека“ заключают в себе оборотную сторону, в которой выражена ограниченность их общей основы — буржуазной демократии. Здесь так же, как и в эстетике „идеала“, живая и мертвая струи проистекают из одного и того же источника.

Без понимания этой двойственности буржуазной культуры правильная оценка исторических фактов невозможна. А между тем эти факты сложились довольно своеобразно. Возражая против идеи „подражания грекам“, Дидро невольно становился соратником Готтшеда. Уже при появлении первой работы Винкельмана (1755) почтенный руководитель немецкого Парнасса заметил в нем качества фантазера. В противоположность Винкельману Готтшед отстаивает права современности и современного искусства. Он находит античный энтузиазм Винкельмана сильно преувеличенным. Как могло случиться, что консервативный хранитель традиций придворной поэзии XVI столетия начал отстаивать идеалы прогресса в то время, как взгляды теоретиков „свободы“, как Винкельман, были обращены в далекое от жизни прошлое? Это несомненное противоречие, но противоречие действительной истории, которая всегда достаточно сложна для того, чтобы развеять самые популярные представления о ее однообразии. Дело в том, что „старый порядок“ — так же, как шедший ему на смену новый, — имел не только свой „классицизм“, но и свой „модернизм“. Готтшед был сторонником исправленной на французский лад античности и критиковал идею подражания грекам с точки зрения блестящей цивилизации века Людовика XIV. Вот почему он был вполне удовлетворен современностью и видел в последовательном классицизме Винкельмана опасную фантазию.

Та же двойственность обнаруживается и в следующем характерном эпизоде. Против языческих устремлений „Истории искусства древности“ Клопшток выдвинул другое наследие XVII столетия — пуританскую мысль о своеобразии христианского искусства. Идеалом живописи является для него изображение „спасителя“. Появившаяся в 1770 г. статья Клопштока уже наглядно показывает, в каком направлении развивала последующая литература обоснованное Лессингом право страдающей личности в искусстве. Здесь чувствуется уже приближение новой, романтической поры.

---

[7] Ср. в известной биографии Винкельмана Карла Юсти (Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Lpz., 1898. Bd. I. S. 356, 393 и др.) изложение первых откликов на произведения Винкельмана.

Ср. также Borinski. Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie (Erbe der Alten, 1. Reihe, Heft X). Bd. II, S. 137.

III

Но в то же самое время, когда из различных источников уже росла оппозиция против классицизма Винкельмана, влияние его идей на самые великие умы этой замечательной эпохи непрерывно возрастало. Период наибольшей посмертной славы Винкельмана совпадает с тремя десятилетиями подготовки и развития революционных событий конца XVIII и начала XIX столетия. В 1778 г. Гердер написал „Памятник Иоганну Винкельману". Фридрих Шлегель в юношеских работах 1793—94 и следующих годов связывает свой античный республиканизм с преклонением перед автором „Истории искусства древности". „Боги Греции" Шиллера находятся в слишком очевидной связи с пластическими образами Винкельмана. В том же духе пишет Вильгельм Гумбольдт свои „Рассуждения об изучении древних". Наконец, Гельдерлин и Гегель, в то время еще слушатели семинарии в Тюбингене, развивают до высших пределов культ античной демократии, непосредственно примыкая к идеям Винкельмана.

Высшую и наиболее правильную для своего времени оценку его деятельности дал Гете. В 1805 г. он издал свою знаменитую характеристику Винкельмана, и нужно остаться слепым, для того чтобы не видеть, как в этом хрустальном монументе в честь языческого духа формы отражается „солнце Аустерлица". Это была эпоха создания Musée Napoléon— самого большого в то время собрания памятников античного искусства.

„Человек,— писал Гете,— способен на очень многое путем целесообразного употребления единичных сил, он способен на необычайное путем соединения нескольких родов деятельности, но единственное, совершенно неожиданное совершает он лишь тогда, когда все свойства соединяются в нем равномерно. Последнее было счастливым жребием древних; оба первые случая предуказаны судьбою нам, людям нового времени". В отличие от этих людей Винкельман, по выражению Гете, заключал в себе некоторые „античные черты". Языческий дух светится из всех его произведений и поступков"[8].

Гегель, обязанный Винкельману многим не только в области истории греческого искусства, вполне разделял оценку Гете. Правда, Гегель соглашался с Румором в критике „погони за идеалистической формой изображения", вышедшей из „идеаль-

---

[8] Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns von Goethe (по Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums, hsgb. von Hermann Uhde-Bernays. Lpz., 1913, S. 9—13).

ной „формы“ Винкельмана [9]. Но он полагал, что последний не был понят своими современниками и что его истинные идеи получили развитие лишь впоследствии. В учении о политической свободе как социальной основе греческого искусства Гегель всецело примыкает к „Истории искусства древности“, а в вопросе об отношении „идеала“ к „природе“ он при всех возражениях против абстрактной идеализации становится на сторону Винкельмана против Румора [10]. Здесь еще чувствуется веяние героического времени Великой французской революции. Идеал гармонии „индивидуального“ и „всеобщего“ в греческом обществе был предметом самых горячих устремлений революционеров конца XVIII столетия.

Революции обладают способностью производить величайшие изменения и в мире мыслей. Подобно геологическим переворотам они погружают на дно океана целые провинции духовной жизни, полные воинственной и шумной борьбы идей, и, наоборот, поднимают к солнцу новые земли, еще необитаемые и влажные, покрытые причудливой растительностью морского дна. В истории общественной мысли, как и в истории практической жизни, дни революции суть дни испытания. Таким испытанием для всей совокупности взглядов Винкельмана была Великая французская революция. Из скромной музыкальной шкатулки его классической археологии она извлекла такие резкие звуки, которые, наверно, испугали бы бедного Винкельмана, если бы он каким-нибудь чудом мог оказаться на Марсовом поле 20 прериаля II года республики. Но будучи основой популярности принципов классицизма, революционное движение конца XVIII столетия было вместе с тем причиной их падения.

Прогрессивные писатели предреволюционной эпохи, к которым мы относим и Винкельмана, рассматривали нарождающееся буржуазное общество еще совершенно абстрактно. Действительность оказалась менее прекрасной, чем филантропические картины будущего, но она была сильнее их. Опыт всех классов, принимавших участие в революции, внес существенные поправки в первую, еще очень отвлеченную и условную картину буржуазной демократии. Не только проходимцы из рядов „болота“, но и такие люди, как Бабеф, приветствовали падение Робеспьера. Вместе с ним потерпела поражение попытка сдержать развивающийся антагонизм новых классов посредством политики „благородной простоты и спокойного величия“.

---

[9] C. Fr. v. Rumohr. Italienische, Forschungen, hsgb. von Julius Schlosser. Frankf. am Main. 1920, S. 9—10.

[10] Hegel. Aesthetik. Hrsgb. v. Lasson. Bd. I, S. 230—231.

Лихорадка наживы, охватившая Францию в эпоху термидора, раскрыла действительное содержание „прав человека“, национально-освободительная война понемногу превратилась в войну грабительскую, правовое сознание народов как бы устало от непрерывного парада гражданских добродетелей, подтверждаемых римскими клятвами, а нередко и собственной кровью. В этом переходе от праздничной стадии революции к ее обыденному завершению потускнели все абстрактные противоположности, свойственные мышлению XVIII столетия. Восстановилась преемственная связь с обыкновенной историей прежних времен, когда философы еще не разделили общественных учреждений на естественные и ложные. Мир оказался перенесенным из царства разума в центр действительной жизни, где, по словам Бальзака, нет никаких законов, а только обстоятельства.

В этот момент появились герои Стендаля, мужественные, как спартиаты, но эгоистичные, как люди эпохи Возрождения, и стоящие уже отчасти по ту сторону добра и зла, красоты и безобразия. Это сознание относительности абстрактных противоположностей эстетики и морали явилось результатом опыта революционных десятилетий. Все классы по-своему усвоили этот опыт. Теоретики феодальной реакции обвиняют аристократию XVIII в. в том, что она сама прониклась фразеологией вольнодумцев вместо того, чтобы внушать народу сознание действительной цели человеческой жизни — подчинения. Буржуазные доктринеры еще толкуют о разуме и праве, но более глубокие умы, как Гизо, уже переходят от юридической формы к имущественным отношениям и видят содержание истории в борьбе за власть. Третий класс — чрезвычайно существенный для этой эпохи — мелкая буржуазия также проделывает свою эволюцию. Романтический мелкий буржуа был подлинным носителем термидорианства в Германии. Около 1800 г. он исповедует род эпикурейской религии (Шеллинг. Исповедание веры Гейнца Видерпоста), провозглашает свободу чувственности и презрение ко всякой форме приличия или права, ограничивающей произвол человеческого „я“. С этой точки зрения он объявляет мещанским не только моральное возмущение революцией таких людей, как Шиллер, но и весь способ действия самой революции. Следование определенным правилам, идеал регламентированной публичной жизни, подчиняющий себе разнообразие поступков отдельных индивидов,— словом, винкельмановское господство строгого рисунка над колоритом, переведенное на язык практической жизни, вот что является предметом критического недоверия романтиков. В сущности основой роман-

тической критики рационализма XVIII в. было повторяющееся в ходе каждой революции возмущение буржуа против общественного контроля масс, как бы выворачивающего „частного человека“ наизнанку, вторгающегося в область коммерческой тайны, тайны корреспонденции и многих других, не менее священных таинств буржуазного общества. Подобные мотивы мы находим уже в английской литературе послереволюционного времени, у писателей эпохи королевы Анны, особенно у Шефтсбери, который вообще во многом является учителем романтиков.

Когда друг с другом сталкиваются отдельные стороны идеологии старого общества, из этого всегда проистекает польза для прогрессивного движения общественной мысли. В подобных случаях „обе стороны говорят друг другу правду“, как выразился однажды Маркс. Так было и в споре романтизма с классицизмом.

Честный Винкельман видел в политической свободе условие расцвета искусства. Романтики справедливо указывали на формальный и прозаический характер буржуазной свободы, хотя при этом они сами впали в лирическое воспевание рабства. Винкельман был убежден в непогрешимости принципов красоты ватиканского Аполлона. Писатели романтического направления восставали против космополитической и в то же время великодержавной эстетики классицизма. Они выдвинули принцип „терпимости“ по отношению к своеобразному искусству всех народов, всех эпох и стилей. Вот почему в „Размышлениях отшельника, любителя прекрасного“ Вакенродера-Тика мы найдем и восхваление ранних итальянских живописцев и панегирик в честь фривольного Ватто. Все несовершенное, примитивное или перезрелое, признанное в XVIII в. продуктом варварства или испорченности, находит теперь свое оправдание в исторической философии искусства романтиков. Греки теряют преимущество внеисторического народа и становятся в один ряд с индусами, египтянами, персами и скандинавами. Таким образом, косвенно было положено основание для реабилитации „современного человека“, испорченного цивилизацией, как сказали бы в XVIII в.

Итак, революция вскрыла могущественную силу распространения, таившуюся в идеях скромного археолога Винкельмана. Но она обнаружила и все их слабости: представление о средней типической красоте, способной подчинить себе все разнообразие жизненных положений, идеал формальной гармонии, абстрактную противоположность красоты и безобразия. В сущности все эти недостатки эстетики „идеала“ и прежде всего ее неисторический и отвлеченный характер были отра-

жением абстрактности буржуазно-демократических принципов революционного движения XVIII в., с которым неразрывно связана судьба классицизма. Вместе с прояснением действительного облика капиталистического строя в абстрактных идеалах буржуазной демократии обнаруживается первая трещина.

Одним из отдаленных следствий этого обстоятельства явилось радикальное изменение тех представлений об античном мире, которые были свойственны Винкельману вместе с другими писателями эпохи просвещения. Это изменение, как и все дальнейшее развитие науки, носило двойственный характер. Еще в XVIII столетии картина античного мира, набросанная в „Истории искусства древности", подверглась критике, исходившей из недр классической филологии. Уже Христиан-Готтлоб Гейне обвиняет Винкельмана в склонности к абстрактным построениям. Он оспаривает общую идею зависимости расцвета искусства от политической свободы и выводит успехи художественного творчества из случайных обстоятельств времени — наличия блестящего двора, министра — покровителя искусств, благосклонной фаворитки и т. п. [11] Этот раболепный эмпиризм филологов соединяется с постоянно усиливающимся влечением в область мистики.

Как истинный сын эпохи просвещения, Винкельман мало интересовался мифологией. Следуя традиции мыслителей Возрождения и прежде всего Бэкону, он усматривал в античных преданиях только замаскированные поучения-аллегории. Теперь эта слабая сторона его исторических взглядов была обращена против него самого. Его обвиняют в незнании мифологической основы творческого гения античности. И действительно, столь существенное для понимания греческого искусства „мифологическое отношение к природе как выражается Маркс, было раскрыто лишь позднейшими писателями. Но во что обошлось науке это полезное приобретение показывает следующее письмо Гете к Сюльпицию Буассере (от 16 июня 1818 г.): „Путь Винкельмана, направленный к достижению понятия искусства, был в высшей степени правильным... — вскоре, однако, суждение перешло в истолкование и, в конце концов, совершенно затерялось в гадательстве; кто не умел видеть, начал бредить, и, таким образом, пустились в египетские и индийские дали, так как лучшее было совсем близко на переднем плане. Цоега уже колебался, Бетихер бродил на ощупь, лучше всего в темноте, и так началось постоянное страдание на несчастных диониси-

[11] Justi, ibid. III, S. 202.

евских мистериях. Крейцер, Канне, а теперь и Велькер с каждым днем все более лишают нас великих преимуществ грациозного греческого разнообразия и достойного израильского единства".

Античность Винкельмана — Гете была классически ясным образом юности человеческого общества. Греки казались им народом красоты, гармонической публичной жизни, народом республиканским по преимуществу. Исторические границы этой картины были очень смутны, и сама она лишь отдаленно напоминала Афины эпохи Перикла. Романтические писатели первой половины XIX в. создали новую картину греческого мира, в которой было больше действительной истории, но зато и немало мистического „гадательства". Они погрузились в исследование восточных влияний и остатков архаической Греции. Крейцер изобразил мифологическую атмосферу, в которой рождались произведения античного искусства. Бахофен обнаружил борьбу „отцовских божеств" против древнего материнского права и культа матери-земли. Еще раньше Франц фон Баадер противопоставил светлому язычеству Винкельмана — Гете „ночную" сторону античности, священный ужас элевзинских мистерий. И, наконец, в энциклопедии этого направления — „Философии мифологии" Шеллинга — греки получили новое истолкование: они стали избранным народом Диониса — бога, стоящего на границе жизни и смерти, подобно христианскому спасителю. Шеллинг писал о „трагической черте, проходящей через все язычество"[12].

Так отошли в прошлое блаженные в своем невозмутимом покое „боги Греции", а с ними вместе и непосредственное влияние Винкельмана на умы ближайших поколений. Этим оканчивается первый период посмертных „деяний" нашего святого.

IV

Для всей истории буржуазной общественной мысли огромное значение имеет выступление на историческую сцену пролетариата. Второй из тех трех периодов, о которых мы говорили выше, проходит под властью непосредственного впечатления, произведенного на все фракции имущих классов возникновением теории марксизма и образованием коммунистической партии.

---

[12] Schelling. Einleitung in die Phil. d. Mythologie (Werke 2. Abth. I, S. 256). Cp. Billeter. Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Lpz., 1911.

В течение предшествующего времени на очереди было низвержение остатков феодализма. Борьба разворачивалась вокруг вопроса о том: какой из слоев частных собственников будет руководить этим движением, какими методами наиболее верно достигается конституирование буржуазного общества, насколько демократические формы примет оно в своем осуществлении. Эти проблемы образуют главное содержание всех идейных течений, примыкающих к Великой французской революции. Они являются практической основой борьбы между классицизмом и романтизмом и всеми другими направлениями искусства и науки, в которых отражается спор „гражданина“ и „человека“; мы уже знаем, что в этом споре каждая из сталкивающихся противоположностей выступает то своей революционной, то своей консервативной стороной и обнаруживает посредствующие звенья, связывающие ее с прошедшим и будущим.

Начало борьбы рабочего класса за власть и руководство массами трудящихся-непролетариев отодвигает в сторону это, некогда столь оживленное столкновение идей. Рядом с классовыми битвами XIX—XX столетий старая коллизия между „идеалом“ и „жизнью“ кажется отвлеченной и ограниченной. Новые, гораздо боле широкие исторические перспективы, более острые и сложные противоречия не укладываются в рамки "вечных проблем" буржуазной идеологии. Вместе с окончательным утверждением капиталистического строя в главных европейских странах (около 1871 г.) на очередь становится задача осуществления пролетарской демократии. Ей соответствуют и новые формы сознания, выработанные интернациональной борьбой рабочего класса. Коммунисты,— утверждали Маркс и Энгельс еще в „Немецкой идеологии“,— исходят в своей борьбе не из абстрактного гражданского „самоотречения“, хотя они далеки и от ультрареалистической проповеди „эгоизма“. Коммунисты не преподносят массам евангелия „честного труда“, но они не считают нужным рисовать им идеал блаженной лени, начинающейся по ту сторону жизненных трудностей,— этот источник невозмутимого спокойствия классических божеств Винкельмана, Шиллера, Гете. Коммунисты вовсе не собираются сделать действительность серой и будничной (как утверждает буржуазная софистика), ибо сама противоположность между праздничным светом и буднями жизни теряет для них свое роковое значение. Словом, какую бы форму ни принимали старые противоположности буржуазного сознания, коммунистическое мировоззрение пролетариата выходит за их пределы.

Вот почему критика формальных идеалов буржуазной демократии, осуществленная теорией марксизма с момента ее возникновения, далеко не тождественна с тем „обращением к жизни“, о котором мы уже говорили выше. Наоборот, коммунистическая критика направлена против самой буржуазной „жизни“, в которой она видит действительный прообраз отвлеченного „идеала“. Это заставляет колебаться самую почву, на которой совершалась до сих пор борьба идей. Буржуазия чувствует грозящую опасность, и действие этого сознания на ее революционные инстинкты более опустошительно, чем чума.

Посмотрим, как отражается это изменение внутри самой буржуазной идеологии, с ее известной уже нам противоположностью условно идеализированного „гражданина“ и реалистического ami du commerce. Тень гигантской фигуры могильщика капитализма падает на обе борющиеся стороны и производит причудливую деформацию в их очертаниях. Эти изменения идут по двум линиям, как бы воспроизводящим старую антитезу, но в гораздо более сложной форме и, если можно так выразиться, *во второй степени*.

Первая реакция буржуазного мышления на изменившееся положение вещей состоит в торжестве *умеренности*. Буржуазия боится выводов, проистекающих из тех демократических принципов, на основании которых она сама предъявила свой ордер на общественное господство. Она опасается всякой крайней формулировки своих же собственных требований. „Буржуазия верно поняла, — говорит Маркс, — что оружие, выкованное ею против феодализма, обращалось против нее самой, что все сотворенные ею боги отреклись от нее“ [13]. Вторая половина XIX в. представляет собой картину растущей нивеллировки всех политических различий между отдельными отрядами имущих классов, их превращение в „различные фракции единой партии порядка“. С этой эволюцией непосредственно связан процесс перерождения литературы и искусства. Сытая буржуазия переживает в эту эпоху один из тех периодов мировой истории,которые своим искусственным оперением, эклектическим, как римская религия времен упадка, предвещает близкое наступление катастрофы.

Гегель когда-то писал о „Пантеоне“, в котором человечество соединяет всех местных и национальных божеств своего прошлого, XIX столетию суждено было проверить эту

[13] Собр. соч., т. VIII, стр. 390.

идею на практике. И она действительно осуществилась; правда, не во времена великого немецкого идеалиста, а позднее, когда, по остроумному замечанию одного современного писателя, в Берлине господствовали уже не Фихте и Гегель, а Сименс и Гальске. И как осуществилась! Искусство последней трети XIX в. — это настоящий маскарад, в котором можно встретить костюмы всех эпох и стилей. Буржуазия строит свои парламенты в виде греческих храмов, как будто ее депутаты все еще Гракхи и Бруты времен Конвента. В муниципальных зданиях больших городов она подражает готическим сооружениям, а в архитектуре банков и товарохранилищ — итальянским палаццо эпохи Возрождения. Она относится к прошлому паразитически.

Классики, романтики и реалисты, представители трех главных художественных течений эпохи подъема буржуазной демократии, наносили немало оскорблений „денежной бестии" без чести и поэзии. Буржуазия отплатила им за это по-христиански — она усыновила их. Во второй половине XIX столетия умеренный классицизм, умеренный романтизм и не менее умеренный и безыдейный реализм мирно уживаются рядом, часто в лоне одной и той же академии. Но от этого соединения они ничего не выигрывают. Напротив, искры огня, вылетавшие при их ожесточенных столкновениях в прошлом, еще были способны осветить некоторые стороны жизни, которые, с точки зрения платежеспособной морали, освещать не следует. Взаимная амнистия перед лицом поднимающегося „врага культуры" лишила эти направления последних остатков подлинного демократизма. Пантеон был действительно создан, но боги оказались из папье-маше.

Однако в этом эклектизме была своя классовая логика. В сущности дело заключалось в концентрации сил реакции, которая выдвигает против идеи нового порядка все разнообразие положительных форм старой культуры, взятых как мертвый капитал, как неподвижная традиция. Это один из симптомов перерождения буржуазной демократии. Из соединения „гражданина", утратившего революционный пафос конца XVIII в., и „частного человека", лишенного „сильной страсти" людей Гельвеция и Дидро, образуется характерный для XIX столетия синтез „классического образования" и „гуманизма". Шиллер, Вильгельм Гумбольдт и сам Винкельман входят в гимназическую и университетскую традицию в качестве корифеев человеческой культуры. Но наиболее едкие составные части их мировоззрения разводятся в больших количествах либеральной воды для того, чтобы сделать их безвредными для юношества.

В этом соединении „идеалов“ и „жизненной практики“ более сильной стороной оказывается последняя. Эволюция мелкобуржуазной демократии, начиная уже с 1848 г., подтверждает это на каждом шагу. Густав Фрейтаг был Моисеем приходо-расходной романистики. Вся эта эпоха представляет собой зрелище бегства „гражданина“ в объятия „буржуа“. Буржуазное общество выступает в роли действительного хозяина „политического государства“ вопреки объективным иллюзиям формальной демократии. И соответственно этому изменяется весь внутренний строй духовной культуры. На первом плане стоит святость *частной жизни*, и вместо „благородной простоты и спокойного величия“ утверждается своего рода рококо XIX столетия. *Комнатный и театральный стиль!* Стиль перламутровых безделушек и декоративных каминов с гербами, на которых вместо геральдических львов и цепей должны были бы красоваться свиные туши и галантерейные принадлежности. Стиль музыкально-театральных зрелищ в псевдоисторическом вкусе и живописных „интерьеров“. Тот, кто хочет составить себе представление об отношении этой эпохи к кругу идей Винкельмана, пусть сравнит любой из доходных домов конца XIX в. с архитектурой стиля ампир. И там и здесь мы находим колонны и капители, античные украшения и разнообразные элементы стиля à la grecque. Но в классицизме конца столетия все строгие линии сглажены множеством подробностей, и разукрашенная поверхность фасада кажется тонкой кожей, обтягивающей остов множества частных ячеек. В этой эклектической архитектуре нет и следа той строгости принципов, которая придает даже частному дому, построенному в духе Джильярди, характер публичного здания. Таким образом, внешняя преемственность сохраняется, но внутренняя сущность глубоко изменилась [14].

---

[14] Одним из характерных последствий неравного брака между прозаическим „буржуа“ и перезрелым „гражданином“ была борьба так называемого *реального* образования с *классическим*. Она породила целую литературу модернизированных либеральных писак и усохших гимназиастов. В одном из объемистых произведений этого рода — „Догма классической древности“ (Paul Nerrlich. Das Dogma vom klassischen Altertum in seiner geschichtlichen Entwickelung, 1894, S. 399, 367—368. Ср. на стр. 194 критику Винкельмана) мы читаем: „Догма классической древности относится к заблуждениям, которые в свое время были всемирноисторической необходимостью; современность требует освобождения и от этой догмы“. Для того, чтобы доказать необходимость этого переворота, наш защитник реального образования цитирует речь Вильгельма II на открытии школьной конференции в декабре 1890 г. В припадке верноподданнического восторга автор называет императорское выступление „восходом солнца“. Школа должна стать полезной, она должна давать „немецкое“ образование. Вместо того,

Теоретическое развитие этой эпохи обнаруживает аналогичную картину. Широкие обобщения и политические выводы, которые делал Винкельман в своей „Истории“, кажутся буржуазным ученым нового поколения наивными и рискованными. Всюду господствует осторожный эмпиризм. Какая разница между устремлениями истории искусства накануне Великой французской революции и теперь! Винкельман боролся против старой историографии — консервативной хранительницы фактов. Ей противопоставлял он свою „Историю“ как опыт „научной системы“. „Новое поколение не строит систем!“ — гласит популярная во второй половине XIX в. фраза Юлиана Шмидта.

История искусства, неразрывно слитая у Винкельмана с философско-историческим приближением к сущности искусства, теперь окончательно отдаляется от всего, что выходит из рамок чистого собирания фактов. Она принципиально отказывается от всяких „оценок“, инстинктивно чувствуя, что, раз став на эту почву, она будет вынуждена высказать немало горьких истин и по поводу своего собственного времени. Равенство всех эпох и стилей! Низвержение диктатуры греческого „идеала“! Уничтожение привилегий отдельных периодов в области истории искусства! Под этими свободолюбивыми лозунгами развивается наступление либеральной науки против тирании общезначимых норм. Художественные вкусы — это частное дело!

Смягчение „догмы классической древности“ начинается уже у историков искусства, вышедших из школы Гегеля. Некоторые из последователей великого идеалиста, как Гото, сохранили скептическое отношение своего учителя к искусству „современных народов“. Но уже в том, что является для них классическим, видно, какие изменения претерпела „система“. Гото был энтузиастом немецко-нидерландского

чтобы заниматься „гимнастикой духа“, ей следовало бы давно позабыть Демосфена и „противодействовать распространению социалистических и коммунистических идей, как развитию центробежных сил“. Таков прославленный либеральной буржуазией принцип „реального“ образования. Впрочем, и защитники классической гимназии не были даже филологическими республиканцами.

Знаменитый историк Греции Эрнст Курциус писал еще по адресу папаши великого кайзера следующее (Altertum u. Gegenwart, Berlin, 1877, 2 Aufl., S. 162). „Слава богу! мы не боимся зависти богов. Мы видим в удаче залог будущего. Мы благодарим бога за то, что он дал нам императора Вильгельма и до сих пор сохранил его в богатырской силе, мы просим бога милостиво осенять его достойную главу“. Курциус не мог предвидеть, что через пятьдесят лет после первой „удачи“ Германии суждено будет испытать в полной мере шиллеровскую „зависть богов“.

искусства, и, кто знает, не обязаны ли мы восторженным отзывам о голландской живописи в трехтомном издании „Эстетики“ самого Гегеля редакционным вставкам Гото? Другой историк гегелевской школы — Шназе — еще менее заражен „духом системы“. Он был одним из основателей „Союза религиозного искусства евангелической церкви“ и, углубляясь преимущественно в средние века, не отрицал и положительных возможностей искусства в буржуазном обществе [15].

Руге, Розенкранц и Фр. Теод. Фишер внесли аналогичные изменения в теоретическую эстетику. Они реабилитировали те категории, которым Гегель, следуя традиции Винкельмана, указал лишь подчиненное место в мире искусства — категории безобразного, комического, обыденного. Теория „косвенного идеализирования“, выдвинутая Фишером, стремится доказать, что и самые частные, самые мелкие и низменные сюжеты могут стать предметом художественной идеализации sui generis. Либеральная совесть Фишера побуждала его к борьбе за демократизацию сюжетов искусства. В действительности этот переход от великого, общего и типического к материалу обыденной жизни означал конец героического периода буржуазной демократии.

Главным недостатком взглядов Винкельмана Фишер считал исключение момента индивидуальной жизни из самого понятия типически прекрасного. В том же направлении движется вся критика доктрины классицизма в литературе XIX столетия. Уже первый историк эстетики в Германии — Роберт Циммерман — вооружается против „теологического“ характера художественных требований Винкельмана. Лотце говорит о порочном круге, которому подвержена, с его точки зрения, эстетика „идеала“: греки восхваляются как носители высшей красоты, красотой же именуется то, что создано античным искусством. Убеждение в превосходстве греческого типа формы над всеми остальными Лотце называет „античным заблуждением Винкельмана“ [16].

В сущности либерально-буржуазная теория эстетики исходит в своих открытиях из учений романтиков: их принципа „терпимости“ по отношению ко всем стилям и формам искусства, идеи права индивидуальности, свободной от узких „канонов“ прекрасного и, наконец, учения о своеобразии хри-

---

[15] Ср. Heinrich Gustav Hotho. Geschichte der deutsch. u. niederländ. Malerei. 1842 S. 1 — 23, 346 — 348, 354, Karl Schnaase, Niederländische Briefe, Stuttg. u. Tübingen. 1834, S. 54, 394—399 u. and.

[16] Fr. Theod. Vischer. Aesthetik. Bd. II, S. 349; Rob. Zimmermann. Geschichte d. Aesthetik als philosophischer Wissenchaft. Wien, 1858, S. 316 u. and. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München, 1868, S. 18.

стиано-германского искусства. Типичный представитель классического немецкого либерализма, Геттнер видит в непонимании этого своеобразия основной недостаток взглядов Винкельмана[17]. Гораздо большим уважением немецкого либерального буржуа второй половины XIX столетия пользовался Лессинг.

Несмотря на почтительные выражения, которые находит для Винкельмана история литературы, он упоминается в ней, вообще говоря, лишь как один из предшественников Лессинга. В течение всего рассматраваемого периода дело Винкельмана покрывается пылью забвения, и Меринг имел основание еще в 1909 г. сказать следующее:[18] „Между великими писателями нашей классической эпохи никто не приобрел себе европейского имени столь быстро и неоспоримо, как Винкельман, однако никто из них не был и так быстро забыт, как он. На нем не оправдалось выражение, что ломовые имеют много работы, когда короли строят, его произведения еще ни разу не были просмотрены с „филологической акрибией“ и уснащены „научным аппаратом“; книготорговое предпринимательство, которое в дешевых изданиях выбрасывает на рынок всех возможных и невозможных писателей нашей классической и романтической поры, еще не овладело ими, только антикварным путем еще можно отыскать их, да и то не без некоторого труда“.

Занятое более неотложными делами буржуазное общество забыло своего „президента древностей“. Винкельмана сравнивали с Колумбом, и его судьба действительно заставляет вспомнить великого мореплавателя. Земля, которую каждый из них открыл, не была райским островом Зипангу, а всего лишь обширным и богатым материком. Хищники и дельцы быстро овладели новой землей и учредили на ней свои губернаторства и фактории. Новый свет назван по имени какого-то итальянца, и теперь каждый школьник знает, как наивны были географические познания человека, который открыл Америку.

V

Такому глубокому забвению своих заслуг перед европейской культурой Винкельман обязан коренным переменам в

---

[17] „Очень многие язвы и блуждания позднейшего развития искусства проистекают в конечном счете из этой односторонности Винкельмана“. Gettner. Geschichte d. deutschen Literatur im XVIII Jahrhundert. 7. Aufl. Bd. I. S. 348 ff.

[18] Fr. Mehring. Gesammelte Schriften u. Aufsätze. Soz. Verlaganstalt. Berlin, 1929, Bd. I, S. 65.

исторической роли „гражданского общества" — того самого „гражданского общества", которое он в минуты энтузиазма искал под счастливым небом Греции. В чем состояли эти перемены?

Один из свидетелей рассматриваемой эпохи, человек, который сам пережил эволюцию от свободолюбивых устремлений немецкой буржуазии 40-х годов к идеалам империи Бисмарка — Карл Юсти, — делает следующее интересное признание: „Новейшее искусство, — пишет он в своем известном сочинении „Винкельман и его современники", — пошло по совсем другому пути, чем это кто-нибудь мог себе представить в изображаемое у нас время. Будущее всегда было настолько гордо, чтобы не высиживать те яйца, которые подкладывали ему его авгуры; оно редко или даже никогда не производило того, что было заранее рассчитано и наперед предсказано. Внешняя жизнь обитателей этой планеты пережила такой переворот, подобного которому нет в истории. Человеческая природа, неизменная со времени начала геологической эры, с некоторым трудом приспособляется к этим обстоятельствам; уживется ли вообще и какое именно искусство уживется с этими обстоятельствами — это вопрос, еще не созревший для решения. Эра технических неожиданностей, фотографии, всемирных выставок и универсальных музеев с непреоборимой силой повлекла его покуда за собой. Результатом является хаос, но хаос, изменяющийся ежеминутно. Обманчивые восстановления исследованных и нагроможденных один на другой образов тысячелетий, как dissolving views, со все возрастающей быстротой проносятся мимо; все с радостью встречается, полуварварское и окостеневшее, рафинированное и упадочное, только разумное и прекрасное, как правило, находят мало уважения к себе. Напротив, для укрепления расстроенных таким возбуждением нервов рекомендуется грязевая ванна „зверства" (Bestialität), также и в качестве пути к „сверхчеловеку" будущего. В таких условиях понятие красоты, господствовавшее в учении об искусстве Винкельмана, единодушно изгнано учеными, и на его место вступило искусное каталогизирование остатков прошлого, к великой чести регистраторов"[19]. Большего осуждения всей эволюции художественной мысли в XIX столетии трудно было бы ожидать от буржуазного ученого. Юсти как бы предчувствует приближение глубокого кризиса, охватившего несколькими десятилетиями позже все области культуры и искусства буржуазного общества. С этим кризисом связывает он падение „ра-

[19] Justi, ibid. III, S. 224 f.

зумного и прекрасного“ Винкельмана. Что касается презренного настоящего, то, как мы видели выше, у Юсти нет недостатка в сильных выражениях по адресу эпигонов. Но в этом презрении проглядывают уже некоторые новые черты.

Все мыслители, сопровождавшие своей деятельностью нарождение буржуазного строя в XVIII—XIX столетиях, искали великих образцов искусства в прошлом и относились к современности критически. Примером может служить сам автор „Истории искусства древности“. Но все эти люди твердо верили в возможность нового осуществления „разумного и прекрасного“ или, по крайней мере, оплакивали его неповторимость. У Юсти мы находим уже неясное сознание того, что само „разумное и прекрасное“ оказывается как бы слишком узким для всей полноты новых явлений, созданных веком „технических неожиданностей“. Сумеет ли „человеческая природа“ приспособиться к этим изменениям или нет, но факт разрыва замкнутой оболочки старой культуры остается. Так кризис нелепого и безобразного становится кризисом самого „разумного и прекрасного“.

Картина мира радикально изменилась. „Золотой и железный века давно уже прошли, — писал Маркс в „Международном обозрении“ 1850 г., — XIX столетию с его наукой, с его мировым рынком и колоссальными производительными силами суждено было создать хлопчатобумажный век“. Огромные успехи материальных производительных сил буржуазного общества перестроили мир с гораздо большей решительностью, чем это могли сделать самые революционные представители стоической „гражданственности“ 1789—1793 гг. Эта объективная революционность буржуазного общества сама по себе вела за пределы той формы общественных отношений и соответствовавшего ей умственного строя, с которыми буржуазия шла к власти. Вот почему Маркс и Энгельс уже в середине XIX в., в эпоху расцвета капитализма, постоянно говорили о наступлении эры противоречия между производительными силами и производственными отношениями. И было бы неправильно думать, что основоположники марксизма ошибались, ибо капитализм просуществовал еще не одно десятилетие. План Маркса состоял в освобождении производительных сил от стесняющей их оболочки капитализма посредством все большего углубления демократической революции с социалистическим переворотом на горизонте. Но буржуазия ответила на лозунг Revolution in Permanenz! собственным вариантом развития, выдвинув свои формы приспособления к изменившимся условиям, новые

приемы господства: необонапартизм во Франции, политику „крови и железа" в Германии, призрак „цезаризма" во всей Европе, как симптом начинающегося перехода буржуазии от идеалов свободы к идеалам насилия. Вопрос решался борьбой главных классов, их умением повлечь за собой союзников, и победа осталась на время за буржуазией.

Меняя свои идеалы, буржуазия прошла в XIX в. полный курс древней истории — от чуть ли не „коммунистической" Спарты до императорского Рима. Не доверяя больше „греческой свободе", но опасаясь взглянуть в глаза действительной тенденции развития, буржуазные писатели постоянно видоизменяют свои античные аналогии. Они колеблются между необходимостью расстаться с абстрактным идеалом античной республики и желанием подчинить старому кругу представлений, старой исторической морали всю дерзкую новизну борьбы современных классов. Вот почему в новейшей буржуазной литературе так много „последних римлян" и вообще теоретиков общественного круговорота.

Эта реформированная „догма классической древности" имеет свою длинную историю. Вспомним хотя бы Бруно Бауэра, который уже в середине XIX столетия постоянно твердил о наступлении эры цезаризма и неохристианства (во главе с самим Бауэром в качестве нового Сенеки). Подобные аналогии от Бауэра до Шпенглера способны лишь затушевать специфически современную, революционную обстановку, созданную развитием капиталистического строя. Вот почему в предисловии к „18 брюмера" Маркс разоблачает „школьную фразу о так называемом цезаризме". При всем своем глубоком преклонении перед подлинной античностью Маркс и Энгельс были как нельзя более далеки от всякого „классического" хлама как в его унаследованной от XVIII столетия форме, так и в обновленном виде. Основоположники марксизма обращались не к прошлому, а к будущему.

Классовая борьба учит ограниченности формальной демократии. Она развенчивает абстрактный идеал буржуазной республики на античный лад. Вместе с этим идеалом оканчивает свой век „разумное и прекрасное" Винкельмана. Следует ли вместе с Юсти оплакивать эту потерю перед лицом упадочного эклектизма политически зрелой буржуазии, ее варварски великолепной „выставки богатства"? Ведь и сам Юсти был уже буржуа новой формации и совсем не разделял демократической риторики Винкельмана. Он старательно опровергает тезис о зависимости расцвета искусства от политической свободы и приводит немало примеров того, как периоды высшего подъема творческой энергии сочетаются с пе-

риодами тирании и всевозможного „зверства". Небесполезное занятие с точки зрения политики „крови и железа", которая, как известно, также нуждалась в историческом обосновании. Но при чем здесь „разумное и прекрасное"? Каковы бы ни были устремления, руководившие в данном случае Юсти, совершенно очевидно, что, пытаясь опровергнуть тезис Винкельмана, он смотрел на вещи более трезвыми глазами, чем в минуты благородного сокрушения о судьбе „разумного и прекрасного".

Падение культа античности означало выход общественной мысли из рамок правовой и политической риторики в область социальной жизни, классовых отношений, действительных практических связей, соединяющих членов общества крепче всякого „социального контракта". „Старый материализм, — писал Маркс, — стоял на точке зрения гражданского общества, новый материализм стоит на точке зрения человеческого общества". Но для этого ему нужен и новый исторический материал. Двигаясь постоянно вперед, общество черпает все более и более глубоко из источника древности. Мир азиатских народов (о которых Винкельман мог сказать только то, что они отличались „меланхолическим характером"), индусская община, германская марка, родовой быт, первобытный коммунизм — вот новые исторические горизонты, установленные XIX столетием.

В конце этого столетия жизнь разыгрывалась на гораздо более широкой сцене, чем во времена Винкельмана. Что такое история обеих Индий, лиссабонское землетрясение и вся литература путешествий, включая и путешествие Кандида в Эльдорадо, рядом с кругозором мирового рынка? Пролагая себе дорогу посредством пушечных выстрелов и дешевых цен, капитал ведет за собой археологию и историю искусства. Развитие этих наук в XIX—XX столетиях — это настоящий каталог колониальных захватов. Винкельман знал лишь несколько оригинальных произведений греческого искусства поздней эпохи (как „Лаокоон", „Фарнезский бык" и др.). Все остальное составляли римские копии. Даже фигуры афинского Парфенона не были еще ему известны. Они стали предметом ближайшего изучения лишь благодаря хищническому хозяйничанию британского посла при Высокой Порте — шотландца Эльгина (или Эльджина), который в 1803—1812 гг. перевез их в Лондон. По этому поводу говорили: quod non fecerunt gothi, fecerunt scoti. Без проникновения английского капитала в недра оттоманской империи были бы вообще невозможны все открытия в Малой Азии и на островах так же точно, как экспедиция Перро и раскопки Шлимана —

без конкуренции французов и немцев. Дальнейшее расширение мирового хозяйства ввело в обращение памятники древних культур центральной Америки, Китая, японское искусство, персидскую живопись, архитектуру Индии. На горизонте виднелась уже эпоха сказочного успеха негритянской пластики, с которой воюют современные хранители „арийского начала". Понятие „красоты", которым обладала „научная система" Винкельмана, оказалось слишком узким для того, чтобы вместить в себя все это разнообразие.

Мышление Винкельмана и его эпохи было еще слишком прямолинейным и метафизическим. Во всех областях культуры оно знало лишь правильные формы (большей частью лишь условно правильные). Какими абстрактными кажутся греческая ученость Винкельмана и школьная латынь его современников рядом с успехами сравнительного языкознания! В области исторических наук так же, как и в науке о природе, XIX в. принес множество открытий из мира переходных форм и гибридных сочетаний. В свете этих открытий самая „правильность" перестала быть чем-то безусловным. Она обнаружила свои исторически изменчивые границы. Так во всех областях знания созревали условия для победы диалектического метода, подобно тому как в практической жизни приближалось время пролетарской демократии.

Развитие борьбы угнетенных классов против „аристократии капитала" означало выход к историческому действию миллионных масс, остававшихся раньше вдали от всякой культуры. Могла ли „классическая" ученость Винкельмана, рассчитанная на узкий слой мыслителей XVIII в., страшно далеких от народа при всей своей глубокой к нему симпатии, соответствовать новым задачам? Для того, чтобы сохранить свою ценность, революционная традиция XVIII в. должна была пройти через опыт классовой борьбы пролетариата, который представлял для нее гораздо более строгое испытание, чем сама Великая французская революция. Все элементы безжизненной отвлеченности, свойственные начальному этапу революционного движения, представителем которого является Винкельман, должны были отойти в прошлое. Без этого классический дух революционной гражданственности превращался в либеральный „гуманизм", широковещательный по форме, но все более реакционный по существу.

То понимание античности, которое мы находим у Маркса, представляет собой критическую переработку традиции Винкельмана—Гете на основании опыта классовой борьбы XIX в. Мало кому известно, что в молодости Маркс не только внимательно читал и конспектировал „Историю искусства древ-

ности“, но вообще находился под непосредственным влиянием ее идей. Но вместе с переходом к коммунизму Маркс должен был пересмотреть свое прежнее понимание античности. Уже в „Святом семействе“ он критикует всякие попытки навязать буржуазному обществу, „обществу промышленности, всеобщей конкуренции, свободно преследующих свои цели частных интересов“, какое-нибудь подобие античного политического устройства. Он устанавливает существенную разницу между древним „реалистически-демократическим общественным порядком“, основанным на прямом отношении господства и рабства, и „современным спиритуалистически-демократическим представительным государством, которое покоится на эмансипированном рабстве“ [20].

В древнем мире еще сохранились элементы самодеятельной организации народа, смутно понятые Винкельманом в образе „греческой свободы“. Эти элементы отличают древнюю политическую организацию (в классические периоды ее развития) от колоссальной, оторванной от народа бюрократической государственной машины, созданной буржуазным обществом в течение XVII—XIX столетий. Но „греческая свобода“ коренилась в неразвитости всей общественной обстановки и прежде всего в том, что абстрактная свобода атома-гражданина еще находила в остатках племенного быта свои естественные границы. Греки были „нормальными детьми“, писал Маркс впоследствии.

„Греческая свобода“, эта практическая основа „греческой гармонии“, отнюдь не была свободой атома в пустом пространстве. Она сама покоилась на определенной примитивной форме классовых отношений — отношений рабства. Только благодаря этому она могла содержать „реалистически-демократические“ элементы для самого народа рабовладельцев. В этом ее отличие от „спиритуалистической“, т. е. отвлеченной и недействительной, несмотря на свою ложную всеобщность, свободы „гражданина“ буржуазной демократии. Винкельман и его современники знали в сущности лишь позднюю античность и черпали свой энтузиазм по отношению к деятельной свободе частного лица и „атараксии“ политического гражданина из литературы эпохи разложения древней философии — у стоиков и эпикурейцев. Подлинный „реалистически-демократический“ характер греческой общинной жизни был раскрыт лишь впоследствии, когда на горизонте уже показалась новая, более глубокая форма современной, т. е. пролетарской, демократии.

---

[20] Собр. соч., т. III, стр. 151.

Именно этот, если можно так выразиться, демократический реализм древнего общества Маркс и Энгельс всегда противопоставляли идеалистическому пафосу буржуазной демократии и реалистическому хамству общества „выдающихся колбасников“ и „влиятельных торговцев ваксой“.

VI

Но опыт классовой борьбы XIX в. не прошел даром и для буржуазии. Развитие освободительного движения пролетариата накладывает свой отпечаток на всю область идеологии имущих классов. Не только народные массы, но и представители господствующих верхов испытывают известное разочарование в традициях буржуазной демократии. Отсюда кризис идеалов в буржуазной литературе второго периода.

Первым симптомом превращения буржуазии в класс реакционный является, как мы знаем, стремление ее литературных представителей „критически пересмотреть“ наследство революционной эпохи. Официальная литература второго периода старательно сглаживает острые углы, которых в „наследстве“ было немало. Она пытается смягчить остроту надвигающихся конфликтов путем эклектического примирения всех прежних течений общественной мысли в едином Пантеоне „культуры“.

Однако принципом умеренности далеко не исчерпывается идейное оружие реакции. Революция сплачивает враждебные ей силы сопротивления. Наиболее дальновидные буржуазные идеологи конца XIX столетия поднимаются уже до некоторой профессиональной контрреволюции.

Отсюда проповедь „воли к мощи“, идеалов насилия, принципиального аристократизма в стиле Ренана или Ницше. Платформа буржуазной демократии оказывается слишком узкой даже для оборонительных операций буржуазных классов. И вот появляется критика либерально-гуманистической фразы, исходящая из рядов самой буржуазии. Красный отблеск революции падает на все поведение и мышление защитников старого порядка и заставляет их со своей стороны провозглашать „переоценку всех ценностей“.

Новую форму защиты классового господства имущих не следует смешивать с консерватизмом обычного типа. Это реакция под маской революции. Новые сверхреакционные идеалы прокладывают себе дорогу не без сопротивления со стороны буржуазных идеологов старой школы. Люди, подобные Ницше, выступают в качестве „революционеров в мышлении“, и вокруг них создается даже некоторый ореол муче-

ничества. В этой борьбе направлений внутри самой буржуазии нет ничего удивительного. „Классовое деление, — писал Ленин, — является, конечно, самым глубоким основанием политической группировки; оно в последнем счете всегда определяет, конечно, эту группировку. Но это глубокое основание вскрывается лишь по мере хода исторического развития и по мере сознательности участников и творцов этого развития. Этот „последний счет“ подводится лишь политической борьбой — иногда результатом долгой, упорной, годами и десятилетиями измеряемой борьбы, то проявляющейся бурно в разных политических кризисах, то замирающей и как бы останавливающейся на время. Недаром, например, в Германии, где особенно острые формы принимает борьба и где особенно сознательно выступает передовой класс — пролетариат, существуют все еще такие партии (и могучие партии), как центр, прикрывающий вероисповедным отличительным признаком свое разнородное (а в общем безусловно антипролетарское) классовое содержание [21].

Нечто подобное мы видим и в нашем случае. Шумные протесты против мещанской морали, скучной науки и расслабленного искусства, исходившие из круга Ницше, были революционны лишь по внешней видимости. Общий ход политической борьбы в конце XIX и начале XX столетия сделал философию Ницше тем резервуаром, из которого постоянно черпали литературные приказчики империализма. Ценность этой философии для современной буржуазии состоит именно в радикальной маскировке самых варварски-реакционных идей. Практическим опытом подобной маскировки в больших масштабах является современный фашизм. Даже в мелких демагогических жестах так называемой „национальной революции“ Гитлера, как, например, в объявлении Первого мая национальным праздником или в фашистском использовании „Интернационала“, повторяется та же логика.

Процесс освобождения буржуазии от ее же собственных „идеалов“ и „догм“ хорошо известен нам по некоторым русским явлениям (как знаменитый сборник „Вехи“ и т. п.). В европейской литературе этот процесс нарастает, уже начиная с 1848 г. Раскаиваясь в своей прежней демократической фразеологии, буржуазия публично порывает с рационализмом, безбожием, критикой общественного неравенства и т. п. элементами идеологии эпохи освободительной борьбы. Но при этом самооплевывании буржуа высказывает немало горьких истин по поводу

[21] Ленин. Задачи революционной молодежи. Собр. соч., т. V, стр. 365—356.

узости своего собственного строя, ограниченности морального мира „честных людей“, прозаической размеренности буржуазной жизни. Саморазоблачение объективного лицемерия буржуазной демократии ставит перед общественной наукой задачу выйти из пределов старого умственного строя. Привязанность к интересам „собственности и порядка“ заставляет ее оставаться в его пределах. Равнодействующей этих двух тенденций и является модернизованная форма реакции в науке — необычайно радикальная по внешности, вплоть до издевательства над узкобуржуазным кругозором эпохи „просвещения“ и столь же консервативная по существу.

В этом содержится ответ на вопрос о так называемом прогрессе исторической науки в тот период, когда буржуазия уже повернула к реакции. Само собой разумеется, что Гиббон или Винкельман были бы невозможны рядом с национал-либерализмом второй половины XIX столетия. Но зато Момзен или Буркгардт гораздо богаче великих историков-просветителей опытом своего класса. Именно поэтому писателям более зрелой буржуазии удалось подметить некоторые действительно слабые места всей прежней историографии.

У историков эпохи революционного подъема третьего сословия можно встретить гениальные прозрения в область имущественных отношений и борьбы реальных сил прошлого. Но все это подчинено у них общим задачам морали. Исторические факты служат лишь пьедесталом для поучения. В этом сказывается неизбежная двойственность даже лучших традиций буржуазной общественной мысли: с одной стороны, тесная связь истории с жизнью, в отличие от архивной и кабинетной затхлости последующей науки, с другой стороны, ограниченный кругозор абстрактной морали, подчинение самой политики задачам нравственного улучшения.

В противоположность прежней исторической литературе буржуазная наука второй половины XIX в. уже не стремилась возбуждать гражданские чувства. Совершенно напротив, она сделала себе профессию из развенчивания героев Плутарха. И ей удалось показать, что все это были люди, которым ничто человеческое не было чуждо. Новая историческая наука стала уделять гораздо больше внимания таким областям жизни древних народов, которые прежде оставались в тени: их экономической истории, закулисной политической борьбе, бюджету афинян и хлебному импорту Рима. При этом было открыто немало подробностей, касающихся прозаического частного быта греков и римлян, и развенчано немало наивных представлений. Под влиянием более зрелой обстановки классовой борьбы ученые начинают находить столкно-

вения интересов там, где прежде видели одну лишь гармонию. Буржуазная историческая наука делает некоторые заимствования из учения Маркса, хотя все ее развитие протекает в прямопротивоположном направлении. Главной движущей пружиной всех ее исканий, подлинным источником всех ее, иногда очень существенных, открытий является стремление опровергнуть демократическую риторику ученых прежнего типа. Еще в настоящее время пишется немало специальных исследований для того, чтобы доказать, что в истории никогда не существовало тех счастливых и добродетельных народов, которые в отличие от своих испорченных цивилизацией соседей культивировали демократическую общинную жизнь или даже уравнительный коммунизм. Такова внутренняя логика, проникающая собой все развитие буржуазной исторической науки последнего пятидесятилетия и заставляющая ее передвигаться все дальше и дальше в сторону реакции по мере раскрытия ограниченности старой научной традиции.

Современные защитники фашизма в литературе охотно противопоставляют свою позицию „либерализму и позитивизму" XIX столетия. Они говорят о колоссальных переворотах во всей области культуры, совершенных якобы основоположниками „третьей империи". В действительности „перевороты" этого типа, свидетельствующие о смене вех в теории и политике правящих классов, есть плоть от плоти буржуазного либерализма. Идеология фашистской реакции была подготовлена всем развитием либерально-буржуазной мысли прошлого столетия. Мы сейчас увидим, что изменение взглядов на античный мир в литературе второго периода явилось одним из элементов этой подготовки.

Уже либеральный Дройзен переносит центр тяжести на периоды поздней греческой истории, как бы подчеркивая этим, что зрелое буржуазное общество находит свой образец не в демократических Афинах V в., а в монархической Греции эпохи эллинизма. Винкельман рассматривал еще эту эпоху, как время испорченности нравов и падения искусства, перемежающуюся с небольшими периодами подъема, которые связаны у него всякий раз с временным возвращением свободы и мира. Подобная точка зрения была для историков нового типа слишком „гуманистичной".

„Римская история" Момзена (1854—1856) написана в виде прямой антитезы к исторической литературе XVIII в. с ее излюбленными фразами о гибельности властолюбия. Цезаристские идеи Момзена [22] имели большое значение в процессе

[22] Впрочем, у самого Момзена еще наблюдается некоторая двойствен-

перерождения демократической буржуазной мысли. В его прославлении сильной личности, соединяющей свои особые интересы с пафосом государственной необходимости, уже содержатся частицы той „монументальной истории“, которую позднее требовал Ницше. Величие и преступление, политический разум и беспощадная жестокость, твердость характера и презрение к моральным предрассудкам средних людей — вот те новые сочетания личных качеств, которые свойственны героям этой „монументальной истории“. Писатели XVIII в. рисовали или идеальных благодетелей человеческого рода, как Ликург, или мрачных злодеев, как Нерон и Клавдий. Историки эпохи зрелого капитализма пытаются выйти из этой моральной противоположности добра и зла. Они изображают демонических личностей, полубогов — полуживотных, стоящих частью выше, частью ниже „человека“-„гражданина“ старой историографии. Их герои жертвуют собой не из самоотречения, а повинуясь велениям своей иррациональной творческой воли. Они совершают преступления не из эгоизма, а из бескорыстного проявления силы. Это люди, в которых самые низменные инстинкты мистически соединяются с высшей чистотой и героизмом, самая чудовищная энергия с пластическим спокойствием, лукавство хищного зверя с наивностью ребенка. Словом, это герои типа Чезаре Борджиа. Греческая тирания, римский цезаризм, мелкие династии итальянского Возрождения дают обширный материал для исторических эскизов этого типа.

Мы видим, таким образом, что угол зрения буржуазной исторической науки между Винкельманом и Буркгардтом изменился не менее, чем на 180 градусов. Если Винкельман был основателем немецкого гуманизма эпохи подъема буржуазной демократии, то писатели следующего периода ее истории склоняются все более и более к противоположному, антигуманистическому направлению. Там свобода и мир в качестве идеального исторического ландшафта, здесь — постоянное искание власти и гераклитовское становление, в котором „все рождается из войны“.

Само собой разумеется, что писатели XVIII в., в том числе и сам Винкельман, также знали о существовании драматических коллизий жизни. Но они сводили все многообразие исторической борьбы к вечной, антропологической противоположности между эгоизмом отдельного индивида

ность. В отношении общечеловеческих идеалов он сохраняет значение греческой культуры, а в отношении самостоятельного национального развития Германии — указывает на римский образец.

и требованиями гражданского долга. Их идеал заключался где-то между перевесом страстей и чрезмерной суровостью общественной дисциплины. Опыт классовой борьбы XIX в. показал ограниченность абстрактной противоположности „индивидуального“ и „всеобщего“. Личные отношения перерастают в отношения классовые, и в ходе классовой борьбы отдельная индивидуальность поднимается до политического действия, свободного от мелких личных расчетов. В этом — практическое преодоление противоположности между эгоизмом и бескорыстием.

Новое у писателей антигуманистического направления состояло в стремлении выйти из пределов буржуазно-демократической идеологии. Но их колоссальный недостаток заключался в том, что они только выворачивали ее антитезы наизнанку, оставаясь целиком в их собственных пределах. Так, например, отказываясь от морального осуждения насилия, они переходили к эстетическому любованию повадками хищного зверя. Буржуазная демократия наизнанку это и есть откровенная буржуазная реакция. Не умея и не желая принять историческую теорию развития классовой борьбы Маркса, представители буржуазной науки новой формации были вынуждены заменить ее реакционной карикатурой. Так возникла идея применения дарвиновской, зоологической борьбы за существование к общественным явлениям, тесно связанная с пропагандой империалистических планов. Отсюда идея воинственного антагонизма эгоистических социальных групп, возрождение старой теории завоевания и, наконец, в качестве наиболее распространенного продукта — теория изначальной противоположности рас. Таким образом, тот же самый опыт классовой борьбы, который побуждает буржуазную науку развенчивать идиллические социальные картины прежних писателей, ставит ее историческому реализму узкие границы и подталкивает ее к мистическому истолкованию общественных противоречий.

Действительное преодоление моральной ограниченности писателей эпохи просвещения недоступно и более поздним представителям буржуазной науки. Самое большее, что им удается, — это поставить на место обычной честной буржуазной морали вывернутую наизнанку мораль иммморализма, Вместо примата общественной добродетели мы видим апофеоз преступления, совершаемого по велениям высшей благодати, „из превосходства“. В центре внимания стоит уже не моральный субъект, предрешающий свои поступки на основании взвешивания прав и обязанностей, а мистическая индивидуальность, которой все позволено, ибо она отмечена высшим

критерием происхождения или силы. Уже со второй половины XIX в. развитие исторической науки приняло то „дионисическое“ направление, которое на практике означало воспевание какого-нибудь стоящего по ту сторону добра и зла „картечного принца“ из семейства Гогенцоллерн.

Действительными основоположниками этой сверхантропологии являются три выдающихся писателя конца столетия, которым суждено было оказать огромное влияние на все последующее развитие буржуазной общественной мысли. Это — Якоб Буркгардт, Фридрих Ницше и Хаустон-Стюарт Чемберлен.

Один из современных немецких историков искусства сравнивает Буркгардта с Винкельманом по тому влиянию, которое оба они оказывали на умы следующих поколений. Влияние это было действительно велико. Но в обоих случаях оно имело прямо противоположное направление. Винкельман видел в развитии искусства цвет счастливой народной жизни. Прекрасная индивидуальность для него только в том случае прекрасна, если в ней отражается общий тип физически и духовно развитого человека. Взгляды и суждения Буркгардта носили на себе совсем другой отпечаток. В его лице перед нами буржуазный аристократ, отстаивающий права меньшинства и презирающий массовое движение своей эпохи. „Я не хочу иметь семьи в это подлое время, — писал он еще в 1847 г. Готфриду Кинкелю. — Я не хочу, чтобы какой-нибудь пролетарий поучал моих детей уму-разуму“. Насколько литературная позиция Буркгардта уже предваряет все последующие выдумки реакции, с ее фразой о борьбе против „Ротшильда и Маркса“ в одно и то же время, показывают следующие слова прославленного историка: „Когда-нибудь отвратительный капитализм и жадные стремления снизу разнесут друг друга в щепы, как два скорых поезда на одной и той же колее“ [23].

Имя Буркгардта связано главным образом с его занятиями Италией эпохи ренессанса. В портретах исторических деятелей этой эпохи он по-своему продолжал линию Стендаля и Мериме. Но Буркгардт известен также своими лекциями по истории греческой культуры, читанными в 80-х годах прошлого столетия.

Именно здесь новое истолкование истории античной культуры выступает в яркой противоположности ко всему старому, „гуманистическому“ взгляду Винкельмана — Шиллера — Гете.

---

[23] Wilhelm Waltzoldt. Deutsche Kunsthistoriker. Bd. II, S. 173—175. Lpz., 1924.

Что такое Греция для Винкельмана? Это страна нормы и типа. Здесь все хорошо и умеренно, все имеет общезначимый характер. Это средоточие всех положительных сторон человеческого мира, „среда вечных истин", как сказал бы Лейбниц. В греческом обществе Винкельман видел образец гармонического единства индивидуальной и общественной жизни. Греки были правдивы и человечны, они мало заботились о потустороннем мире, но зато их земная жизнь была радостна и прекрасна.

Трудно представить себе, насколько противоположна всей этой картине тенденция Буркгардта. В греческом мире он видит скорее средоточие всех отрицательно-человеческих черт, всего ненормального и трагического. Именно это придает ему в глазах Буркгардта особую привлекательность для современного человека. Показать, что идеал добродетельной Греции покоился на сведениях, почерпнутых из поучительной беллетристики некоторых античных моралистов, было нетрудно. Теперь у греческих писателей берутся все те рассказы, из которых можно заключить о необычайной жестокости древних эллинов, о глубоких трагических конфликтах их общественной жизни, жадной борьбе за власть, склонность к лжи, пессимизму их религиозных верований.

„В отношении греков, — говорит Буркгардт, — все казалось ясным со временем великого подъема немецкого гуманизма в прошлом столетии: в отражении их воинственного героизма и гражданственности, их искусства и поэзии, их прекрасной страны и климата их оценивали как счастливых, и стихотворение Шиллера „Боги Греции" охватывало все это предполагаемое состояние в единой картине, волшебное действие которой еще и по сей день не потеряло своей силы.

Полагали, по меньшей мере, что афиняне времен Перикла должны были жить годами в состоянии блаженства. Одна из величайших фальсификаций исторической оценки, которая когда-либо существовала, тем более подкупающая, что она выступала с величайшей наивностью и убеждением [24].

Эти новаторские идеи Буркгардта оказали большое влияние на развитие взглядов Ницше. Основные положения „трагического" истолкования античности выступают у него уже в гораздо более отчетливой и обобщенной форме. „Ницше, — говорит один современный автор, — чрезвычайно далек от винкельмановского представления о „благородной простоте и

---

[24] Jakob Burckhardt. Griechische Kulturgeschichte. 3. Aufl. Bd. II, S. 373.

спокойном величии „древности“ [25]. И действительно, среди заметок Ницше, относящихся к весне 1870 г., мы находим следующий набросок программы: „Эллинство есть единственная форма, в которой может протекать жизнь: ужасное под маской красоты. Полемическая сторона: против новогреческого умонастроения (ренессанс, Гете, Гегель и др.). „Эллинское“ со времен Винкельмана: сильнейшая вульгаризация. Затем христианско-германское чванство воображать себя вышедшим из этого. Имели перед собой картину римски универсального эллинизма, александринизма. Красота и банальность в союзе, и естественно Скандальная теория! Иудея [26]!“

„Либерально-иудейско-марксистская“ теория классической древности, как сказал бы Ницше, если бы он писал в 1933 г. Греческая ясность — говорили сторонники этой „скандальной теории“. „Греки, — пишет Ницше, — жили в сумеречной атмосфере мифического“. Греческий оптимизм — утверждали писатели гуманистического направления. Напротив, скорее „пессимизм силы“. Впрочем, грек не был ни пессимистом, ни оптимистом. „Он по существу был мужем“. Греческая человечность. Либерально-филантропическая болтовня! „Гетевское эллинство, — писал Ницше, — было, во-первых, исторически фальшиво и затем слишком мягко и немужественно“. Греки вовсе не были гуманным народом. Наоборот, у них часто встречалась дьявольская жестокость, перед которой могли бы содрогнуться сами варвары. Их культура была культурой узкого слоя господ, стоящих над массой вьючных животных. Их аристократ по отношению к остальным людям „ничем не лучше выпущенного на волю хищного зверя“. „Как можно только находить древних гуманными!“ Античный мир вовсе не был царством мира и свободы. „Греческий полис, — говорил Ницше — возникает из смертельной вражды... „Эллинское“ и „филантропическое“ были противоположностью, хотя греки достаточно льстили себе“. Они обладали „сильнейшими инстинктами“, настоящей „волей к мощи“, и само „сострадание“ относилось у них к временным, болезненным аффектам [27].

Эта хищная раса „господ“ совсем не похожа на тот гармоничный и свободный народ, который рисовали Винкельман

---

[25] C. Stempflinger u. H. Lamer. Deutschtum u. Antike in ihrer Verknüpfung. Lpz., Berlin, 1920, S. 115.

[26] Fr. Nietzsche. Gesammelte Werke. Musarionausgabe. Bd. III, s. 213.

[27] Werke. Bd. II, S. 369, III S. 212 u. and., VI, S. 340, VII, S. 145, 190—191, XV, S. 300 u. and.

и Гете. Как изменились духовные интересы буржуазии за какие-нибудь пятьдесят-сто лет, отделяющих эпоху немецкого „гуманизма“ от времени Буркгардта — Ницше! „Унюхивать в греках „прекрасные души“, „золотые середины“ и другие совершенства, —писал Ницше в „Сумерках божков“, — видеть у них спокойствие в величии, идеальное устремление, высокую простоту — от этой „высокой простоты“ некоей niaiserie allemande я был, по счастью защищен, благодаря психологу, которого я носил в себе“ [28]. Все это запоздалая полемика с теорией греческого искусства Винкельмана.

„Какая своеобразная ограниченность, — говорит третий апостол буржуазной реакции Чемберлен, — лежит в основе вредной теории мнимого классицизма, можно видеть на примере великого Винкельмана, о котором Гете сообщает, что он не только не обладал пониманием поэзии, но вообще относился к ней с отвращением, в том числе и к поэзии греческой; даже Гомер и Эсхил были для него ценны разве лишь как комментаторы к его любимым статуям... Мы стоим здесь, у этой догмы классического искусства, перед патологическим феноменом и мы должны радоваться, когда здоровый, великолепный Гете, который, с одной стороны, делает уступки больной классической реакции, с другой стороны, дает натуралистические советы“ [29].

Итак, „догма“ классического искусства „с ее“ золотой серединой“ и другими „совершенствами“ представляет собой банальное порождение „гуманистического“ века. Ее выдумали школьные филологи и академические учителя искусства. Она является, как утверждают буржуазные писатели нового направления, признаком болезненного аскетизма европейского общества и его столь же болезненной чувствительности.

Сильные натуры выходят из этой тепличной атмосферы и вместе с рационалистической умеренностью и бесцветным прекраснодушием покидают и болезненную привязанность к „любимым статуям“ Винкельмана.

В этой критике „банальности“ классического идеала повторяется то реакционное восстание буржуа против его же собственных традиций, о котором мы говорили выше. Нет никакого сомнения в том, что популярное в среде „образо-

---

[28] Werke. Bd. XVII, S. 155.

[29] Houston Stewart Chamberlain. Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts. 2. Hälfte Hauptwerke, Bd. III, S. 1105, München, 1923. Гете, однако, замечает, что, несмотря на это отвращение к поэзии, Винкельман сам был по своей натуре поэтом (о чем тенденциозно умалчивает Чемберлен). Еще госпожа де-Сталь утверждала, что идеи Винкельмана в самой Германии оказали большее влияние на литературу, чем на изобразительное искусство.

ванных классов“ XIX столетия салонно-классическое представление о красоте было внутренне мертвым продуктом перерождения. Но критика догмы классического совершенства у писателей типа Ницше или Чемберлена представляла собой пошлость, возведенную в квадрат. Эта критика была направлена против демократического содержания „догмы“, от которого в популярном художественном воззрении буржуа XIX в. и без того оставалось уже очень мало. Вот откуда презрительное третирование niaiserie allemande какого-нибудь Винкельмана.

Вполне естественно, что писатели-реакционеры обращались и против тех сторон действительного греческого общества, в которых люди, подобные Винкельману, видели историческое подтверждение своих идеалов. Как бы ни была наивна вера в безоблачную гармонию греческой жизни, афинская демократия все же существовала. Но для Ницше она представляла собой опошление подлинной античности. В Греции, начиная с эпохи Сократа, он усматривал как бы прообраз XIX столетия с его массовым движением, денежными выскочками и демосом, уничтожением сословных границ, распространением дешевого образования и дешевой роскоши. Греческая „цивилизация“ породила своих просветителей и моралистов, которые отнюдь не пользовались симпатиями Ницше.

В личности Сократа он видел первого гуманиста и первого вестника победы современного „еврейства“ над старым аристократическим строем. „Трагическая Греция“ времен Гераклита — вот тот период, который Ницше противопоставляет позднейшей рационалистической эпохе. Эта последняя вместе с победами демократии принесла и подъем пластического искусства, тесно связанный с повышением социальной роли художников-демиургов. Общественная среда изобразительных искусств была гораздо более демократична, чем истоки греческой поэзии, тесно связанной с героикой тяжело вооруженного гоплита. Вот почему Ницше привлекала именно эта досократовская и дофидиевская Греция. Период, когда еще не сложилась индивидуальная мораль, когда „канон“ еще не ограничивал пластических форм человеческого тела от бурного дионисического бытия всей остальной природы. В распадении первоначальной субстанции на атомы, эти гордые маленькие тельца, полные „благородной простоты и спокойного величия“, Ницше видел победу аполлоновского начала, начала отдельности.

В этой критике „аполлоновского начала“ выражалась оппозиция писателя — реакционера по отношению к буржуаз-

ной демократии. Мораль Сократа и эстетика совершенной формы были лишь аллегорическими понятиями, в которых воплощались для Ницше старые идеалы его класса. Движимый верным историческим чутьем, он прокладывал новые пути буржуазной общественной мысли в направлении, прямо противоположном тому, которое она имела в эпоху Винкельмана.

Фридрих Ницше был лишь самой яркой вечерней звездой буржуазной культуры. В том же духе писали о Греции критик Ницше Виламовиц и друг философа Эрвин Родэ[30]. „Греческие мыслители“ Гомперца в меньшей мере принадлежат этому направлению, но, несомненно, также содействовали победе образа досократовской древности. Многочисленные открытия в области изобразительных искусств архаической и поздней Греции со своей стороны способствовали падению культа совершенной античной формы. „Повсюду в истории греков и римлян на место идеала, в который веровали раньше, стала земная действительность, где все шло в духе человеческом, иногда слишком человеческом[31]. Папирусы и надписи раскрыли множество подробностей экономической жизни античного общества и обнаружили далеко неклассическую жажду обогащения древних наживал. В исторической науке вошла в моду фраза об „античном капитализме“. Ученые, как Эдуард Мейер, говорят о настоящих „фабриках“ древности, на которых работали, по их подсчетам, целые армии рабов. Уже было недалеко то время, когда в катапультах и баллистах древних откроют тяжелую артиллерию античных армий, а в боевой машине царя Деметрия — нечто подобное современному танку.

Нетрудно понять, что это стремление обнаружить симптомы современных противоречий в древности было своеобразной попыткой оправдания капитализма. Вопреки энтузиазму демократов XVIII столетия, как Винкельман, „золотого века“ никогда не существовало. Вот что стремится показать историческая наука эпохи отрезвления буржуазии. В этом смысле особенно характерно известное сочинение об античном социализме Пельмана, проникнутое желанием доказать, что сказки о полукоммунистическом „добром старом времени“ во все времена рождались в головах демагогов и публицистов (как Дикеарх или Руссо).

---

[30] Виламовиц критикует „грецизирующий классицизм“, это „порождение рационализма и просвещения“. Griechische Tragödien. II, 27 (1900). Эрвин Родэ в своем известном сочинении о греческой религии (Psyche) занят опровержением старого представления о светлом, посюстороннем язычестве.

[31] P. Cauer. Das Altertum im Leben der Gegenwart. 2. Aufl. Lpz., Berlin, 1915, S. 3.

Так окончило свое существование то старомодное представление о греческом мире, которое населяло его добродетельными гипсовыми героями. „Если бы мы поверили этому восприятию греков, то, очевидно, главное занятие греков и римлян состояло в том, чтобы прилежно читать Винкельмана, точно так же, как дети природы Руссо, без сомнения, досконально знали „Общественный договор“ [32].

Во времена Винкельмана еще полагали, что греки никогда не раскрашивали своих статуй. Это оказалось ошибкой, но ошибкой не менее закономерной, чем неправильное истолкование Аристотеля теоретиками классической трагедии. Люди эпохи просвещения рисовали своих греков самыми общими и отвлеченными линиями. Сила абстракции как бы символизировала для них всеобщий и нормальный характер греческого образца. Бесцветность пластических богов и героев свидетельствовала об их нравственной чистоте, незапятнанной никаким соприкосновением с соблазнительной красочностью порока.

Историческая наука эпохи зрелости капитализма уже не изображала греков и римлян в виде ахромических моральных статуй. Она готова была скорее раскрашивать их подобно индейцам перед битвой. Древние эллины предстали перед европейским миром как лукавый, хищный народец, любящий грабеж, наживу, трезвый и расчетливый в практических делах, романтически-надломленный в своих религиозных и художественных устремлениях. Все последующие открытия в области античного барокко, эллинистического импрессионизма и экспрессионизма только прибавили новые штрихи к этой, однажды изменившейся картине греческой жизни. „Это уже не был праздничный день, это не был народ благородной простоты и спокойного величия. Здесь вставали перед нами его серые будни, бесчисленные документы его „слишком человеческого“ [33].

Таким образом, старое теоретическое представление о вершине классического совершенства, возвышающейся над пропастью неразвитости и упадка, было разбито. Продуктом его разложения явился всеобщий релятивизм норм и оценок. Глубокая архаика и „золотая осень“ искусства стоят теперь в центре внимания исследователей. Они старательно реабилитируют все те эпохи, которые прежние историки отбрасывали как времена грубости или испорченности вкуса. Все

---

[32] Egon Friedell. Kulturgeschichte der Neuzeit. München, 1928. Bd. II, S. 378.

[33] Otto Immich. Das Nachleben der Antike. Lpz., 1919, S. 8. 7.

несовершенное и примитивное, рафинированное и упадочное также имеет свой аромат, ничуть не уступающий по внутренней ценности дыханию классического искусства. Уже в конце XIX столетия в буржуазной литературе зарождается эта „философия жизни" последних римлян, которая только в послевоенные годы приобрела, повидимому, всеобщее господство. Под влиянием этих настроений два австрийских ученых — Алоиз Ригль и Франц Викгоф в явной противоположности к методу Винкельмана и всей старой истории искусства — создали одно из главных течений современного буржуазного искусствознания.

Их материалом были прежде всего позднеримская эпоха и художественные устремления первоначального христианства. Но и другие моменты истории искусства, привлекали их внимание. Обладая огромным знанием фактов и действительно превосходя своих конкурентов старой школы, они создали целое направление, которое принципиально отказывалось от понятий „высшего" и „низшего", „расцвета" и „упадка" в искусстве. Все одинаково хорошо для исследователя. В каждом продукте искусства, будь то произведение эскимоса или Фидия, действует своя особая сила, специфическое направление художественной воли, не подлежащее осуждению. Можно ли представить себе что-нибудь более противоположное принципам „Истории" Винкельмана? И действительно, из школы Ригля вышли все последующие революции против старой эстетики, эстетики „разумного, доброго и прекрасного", выносившей определенные периоды искусства за пределы обычной истории.

В том же направлении, хотя и своими особыми путями, шел Генрих Вельфлин. История искусства обязана ему реабилитацией барокко, презрительно третируемого у Винкельмана. Возвращаясь к мысли, высказанной еще Шеллингом в его речи „Об отношении искусства к природе", Вельфлин стал утверждать, что следующие за классическими периодами эпохи должны быть рассматриваемы в своеобразии своих устремлений и стилевых особенностей, а не как простое отпадение от идеала. Последователи Вельфлина поспешили распространить идею равноправия классики и барокко на всю область истории изобразительных искусств и даже литературы. Таким образом, старой исторической схеме был нанесен последний удар.

Для нового поколения историков искусства примитивные и послеклассические эпохи не только сравнялись в своем значении с „веком Фидия", но даже приобрели какое-то особое обаяние. Это несомненный факт, известный вся-

кому, кто дал себе труд проследить эволюцию истории искусства в течение ряда последних десятилетий.

Здесь повторяется общий процесс развития буржуазного мышления в период перехода к реакции. Старая демократическая идеология крепко держалась за свои абстрактные противопоставления. Классическая красота была для нее так же естественна, как свет, и вместе с тем так же противоположна безобразию и варварству, как свобода противоположна рабству, просвещение — невежеству. Вместе с другими абстрактными противоположностями демократической буржуазной идеологии эта антитеза была также основательно расшатана развитием капитализма и классовой борьбы в XIX в. Сознанием этого общего процесса на стороне пролетариата явилась теория материалистической диалектики. Буржуазное мышление по-своему усваивает опыт этого периода. От абстрактных истин буржуазной демократии оно переходит к отрицанию всякой объективной истины, к всеобщему релятивизму и субъективной софистике. В области искусства так же, как и в области морали, она только выворачивает демократическую метафизику наизнанку. На место эстетических канонов и норм становится эстетика анэстетического. Наука об искусстве так же, как и художественная практика, вступает в тот период своего развития, который Плеханов удачно назвал „кризисом безобразия".

Здесь перед нами две исторические формы или, точнее, две ступени развития буржуазной культуры. Каждая из них относится к другой, как к своему собственному инобытию. Каждой из них соответствует особая форма сознания.

Первая построена на принципе закономерного среднего. Она избегает противоречий. Чрезмерная сложность, неравенство, несоблюдение эквивалентности частей кажутся ей чем-то неестественным, отклонением от нормы. Она стремится к отвлеченной ясности, симметрии и простоте. В области практической жизни — это догматика права и равенства. В области художественной — эстетика ватиканского Аполлона и Сикстинской мадонны, этих излюбленных образцов теории искусства XVIII в., впоследствии банальных украшений каждого мещанского жилища. Словом, это совокупность понятий и принципов буржуазной демократии, которые, по выражению Ленина, являются „слепками с отношений товарного хозяйства".

Другое направление буржуазного сознания одерживает свои самые крупные победы уже накануне падения капитализма. В мистической и превратной форме оно воспроизводит все его противоречия, его глубокий внутренний хаос, при-

крытый внешней оболочкой порядка. Это слепок с незакономерной, хищнической, оборотной стороны товарного хозяйства. Здесь всюду господствуют случайность, неравенство эквивалентов, неудовлетворенность или пресыщение. Закономерное „среднее“ оказывается пустым миражем, и более глубокий взгляд везде открывает крайности, доведенные до антагонизма: насилие или страдание, излишек или недостаток. Отсюда мораль имморализма и эстетика „готического человека“, как принято выражаться в современной буржуазной литературе. Отражение этого внутренне-разорванного „готического человека“ дает себя знать во всех проявлениях распада буржуазной культуры последних десятилетий.

Итак, две формы сознания и, — быть может, даже нечто большее — два противоположных принципа космического масштаба: „начало Аполлона“ и „начало Диониса“. Так, по крайней мере, утверждает современная буржуазная философия культуры, целиком находящаяся под властью этого дуализма.

В действительности эти противоположные принципы суть не что иное, как две стороны одной и той же медали. Скрытое внутреннее единство их общей природы становится явным в течение т р е т ь е г о, последнего, периода истории буржуазной общественной мысли.

VII

Проблема Аполлона и Диониса в ее бесконечно разнообразных вариантах является центральной для всей современной западной философии искусства. На первый взгляд это кажется странным. Откуда в нашу эпоху, в эпоху войн и революций, берется интерес к подобным вопросам? Что означают эти мифологические красоты?

Образ Аполлона принадлежит к старым аксессуарам буржуазного мышления. Даже чеховские герои — провинциальные мещане — слышали о существовании „Аполлона Бельведерского“. Его популярность начинается уже в XVIII столетии. И здесь она лишена еще того оттенка банальности, которым отличается все, что имеет касательство к эстетике образованного мещанина. С энтузиазмом подлинного поэта описывает Винкельман красоту ватиканского Аполлона, в котором он видит „высший идеал искусства“, „образ из мира бестелесной красоты“. Это бог света и солнца, юности и гармонии, изображенный художником в момент победы над исчадием хаоса — Пифоном. Винкельман, как и вся его эпоха, усматривал в этом античном божестве символ просвещения,

побеждающего невежество, триумф красоты и свободы над варварством, произволом и беспорядком. В образе Аполлона перед нами аллегорическое выражение прогрессивных сторон буржуазного строя.

Образ темного бога Диониса появляется в литературе позднее. Впервые заговорили о нем немецкие романтики, право гражданства получает он у Ницше и только вместе с полным поворотом буржуазного мышления к мистике и реакции „дионисическое начало“ торжествует во всех областях культуры. Современный мещанин, взбесившийся под влиянием кризиса капитализма, уже не удовлетворяется „плоской гармонией“ Аполлона; так же, как „свобода“ и „просвещение“ не пользуются больше его симпатиями. Банальность современного мещанина состоит прежде всего в том, что он оригинален. Он видит причину всех несчастий человечества в слишком большом распространении науки, скорбит об ушедших в прошлое временах беспрекословного подчинения и устами своих исторических фельетонистов разглашает священные тайны темных, бесформенных божеств доаполлоновской Греции. Свои эстетические идеалы он находит не у Фидия и Рафаэля, а в „Страстях господних“ Маттиаса Грюневальда.

Эти идеологические перемены являются прямым продолжением тех процессов буржуазного сменовеховства, которые начались уже в XIX столетии. Возвращаясь к идейному наследию Винкельмана, мы замечаем, что с вступлением в эпоху империализма его кривая продолжает падать. Напротив, линия, начатая Буркгардтом и Ницше, переживает полосу гигантского подъема. Война и послевоенные потрясения создали почву для нового роста „дионисических“ устремлений. Поражение Германии привело идеологов немецкой буржуазии к новой „переоценке ценностей“, которая зашла еще дальше в применении лозунга Ницше: „Идеалы—опасность!“ „Воздержанность, — говорит известный историк литературы Оскар Вальцель, — это отличительная черта тех, которые идут от Винкельмана. Аскеза мира строгого выполнения долга подсказывает подобное поведение. К этому примешивается одновременно какое-то похмелье. Похмелье, разумеется, после хмеля, который достался на долю другим. На заднем плане стоит идеал добродетели эпохи просвещения: воздержание от всех удовольствий, которые вредят человеку“ [34].

Винкельман и его требования строгой классической формы

---

[34] Oskar Walzel. Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Bd. I, 1927, S. 22.

означают для современного немецкого литератора подчинение тому „идеалу добродетели“, который навязан германской буржуазии Версальским миром. Это для нее „на чужом пиру похмелье“. Вполне естественно, что в течение всего послевоенного периода немецкая буржуазная литература делала постоянные усилия с целью освободить „национальный принцип формы“ от давления „общезначимых канонов“. Победители и побежденные! Для первых идеалы „благородной простоты и спокойного величия“ означают удовлетворенность своим положением. Когда преимущество на твоей стороне, нетрудно проповедывать общие нормы права, добродетели, красоты. Это язык так называемых „западных демократий“, язык Лиги наций. В послевоенном европейском концерте державы-победительницы постоянно наигрывали идиллические мелодии XVI в., между тем как с германской стороны доносились резкие, инфернальные звуки музыки Вагнера. Вообще немецкая буржуазия представляет неудовлетворенную и дисгармоничную сторону послевоенного буржуазного мира; она охвачена ницшеанской „жаждой мести“. „Благородная простота и спокойное величие“ означают для нее „воздержание“ и „аскезу“. Отсюда ее настойчивая оппозиция против аполлоновского начала.

Еще Эрнст Трельч в статье „Гуманизм и национализм в нашем образовании“ провозгласил окончание того периода, когда „античность“ соединялась с „немецким духом“. Конец эпохи гумбольдтовского гуманизма и теории искусства Винкельмана — Гете. Из старого синтеза античности с германизмом выделился особый „немецкий принцип“, которому и принадлежит будущее [35]. Этот отказ от „общечеловеческого и античного“ служит обоснованием для ультрашовинистических выводов по отношению ко всей системе образования. В современной гитлеровской Германии ведется нешуточная кампания против латинского шрифта, antiqua.

Отсюда понятно, что, по крайней мере, с одной стороны винкельмановская античность должна находиться в прямой противоположности к так называемому „национал-социалистическому мировоззрению“. И действительно, Винкельман не был забыт теоретиками немецкого фашизма. Так, один из наиболее известных представителей гитлеровской интеллигенции — Альфред Беумлер (в настоящее время профессор „полити-

---

[35] Ernst Troeltsch. Humanismus u. Nationalismus in unserm Bildungswesen. In „Deutscher Geist u. Westeuropa“. Gesammelte Kulturphilosophische Aufsätze u. Reden. Hrsgb. von Hans Baron. Tübingen, 1925, S. 211—243.

ческой педагогики“ в Берлине) выдвигает против „великого антиквария“ целый ряд мистических аргументов.

Винкельман с его положительным отвращением ко всякой архаике является антиподом современных фашистских теоретиков „мифа“. В основе отрицательного отношения к мифологии лежит у него, как правильно замечает Беумлер, основная идея эпохи просвещения — идея „свободного народа“, свободного и от всякого суеверия. Именно в этой враждебности к мистике видит наш „политический педагог“ основной недостаток эстетики идеала. „Царство Винкельмана начинается там, где появляется нечто оформленное, так же как царство историков начинается вместе с первой надписью. Неизбежным следствием этого безусловного присоединения к свету и форме является то, что религиозное и все, что с ним связано, совершенно отступает на задний план... Этому восприятию нехватает какого бы то ни было понятия религиозности“.

Винкельман противопоставляет античную красоту всякой и особенно христианской религии. Беумлер, напротив, полагает, что без религиозного чувства непонятно и греческое искусство. „Винкельман, — говорит он, — отрезал „растение“ греческого искусства от его к о р н я. Он наблюдал его только постольку, поскольку оно росло под солнцем; корни, таившиеся в темном материнском царстве земли, ускользнули от его взора“ [36].

В этом непонимании „материнского принципа“ седой, архаической древности, в безграничной любви к солнечному свету Беумлер видит основной порок всякой науки (истории или эстетики, безразлично). Главным требованием программы фашистской интеллигенции является создание „мифологической атмосферы“. По крайней мере, в этом признаке она сама усматривает свое отличие от „интеллектуализма“, „рационализма“ и „наукообразия“ старого либерального мышления.

Не лишено интереса, что руководитель современной немецкой внешней политики, официальный философ национал-социализма, балтийский белогвардеец и авантюрист Альфред Розенберг также приложил свою руку к рассматриваемому вопросу. Он говорит о двух основных направлениях немецкой мысли до появления на свет его собственного, бульварно-философского произведения „Миф XX столетия“: „От Винкельмана через немецких классиков вплоть до Прелера и Фоса проходит поклонение светлому, мирооткрытому, на-

---

36 Der Mythus von Orient u. Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von I. I. Bachofen. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler. Hrsgb. von M. Schröter. München, 1926, XXIV—XCV.

глядному, причем, однако, эта линия исследования все более и более падает, ее кривая становится все более и более плоской. Мыслители и художники превращаются уже в оторванные от крови и почвы единицы, и только исходя из „я", от „психологии", стараются объяснить аттическую „трагедию" или критиковать ее; Гомер понимается лишь формально-эстетически, и эллинистический поздний рационализм должен дать свое благословение бескровным, профессоральным, многотомным писательствам". „Другое — романтическое течение, — продолжает Розенберг в еще более глубокомысленном стиле,— погрузилось в подпочвенные душевные токи, выступающие при конце Трои на тризне или у Эсхила посредством действия Эриний. Оно проникает в души хтонических противобожеств олимпийского Зевса, почитает, исходя из смерти и ее загадок, „материнских богов" с Деметрой во главе и, в конце концов, предается своим устремлениям в боге мертвых — Дионисе. Велькер, Родэ, Ницше указывают здесь на „землю-матерь", как на бесформенную в себе самой родительницу жизни, которая, умирая, вновь сливается воедино в материнском чреве. С почтительным ужасом чувствует великая немецкая романтика, как словно все более темное покрывало протягивается перед светлыми богами неба, и она погружается глубоко в инстинктивное, бесформенное, демоническое, половое, экстатическое, хтоническое, в культ матери, называя все это еще греческим".

Немецкая романтика открыла эту борьбу богов, этот мировой дуализм, за которым скрывается изначальная противоположность рас, и в нашу эпоху, говорит Розенберг, эпоху „массовых интернационалов", нужно всячески распространять это открытие. Следует только освободить „романтику" от некоторых „нервических подергиваний" [37].

Для того, чтобы ближе подойти к реальному содержанию всей этой мифологии, обратимся к одному из характерных для послевоенного немецкого развития—наполовину искусствоведческих, наполовину философских — произведений, книге Карла Шефлера „Дух готики". Книга эта вышла еще в период первой волны национал-социализма, в 1923 г. Шефлер также принадлежит к критикам Винкельмана, которого он объединяет с Лессингом и Гете в главе „Учение об идеале".

Обращаясь к известному нам „вечному дуализму искусства", Шефлер говорит о противоположности „греческого" и „готического", отождествляя свое деление с „аполлонов-

[37] Alfred Rosenberg. Der Mythus der XX Jahrhunderts. München, 1930, S. 42—43.

ским“ и „дионисическим“ Ницше. „Однажды, — рассказывает автор, — я наблюдал две стаи голубей. Одна из них, взлетая и опускаясь, образовывала правильный круг, и движения ее были плавно гимнастичны. Другая группа состояла из птиц, разбросанных в беспорядке по карнизам, сидящих в одиночку или неистово преследующих друг друга под влиянием физического влечения“. И здесь, по словам Шефлера, ему раскрылась подлинная тайна природы. Вселенной присущи как правильные, пластические, „красивые“ образования, так и гротеск, сила выражения и односторонности. „Парадоксально выражаясь, сама природа носит в такой же степени греческий, как и готический характер. Но подобно тому как в самой природе оргиастической полноте творческой силы, избытку побуждений, противостоит регулирующий порядок, железная необходимость, ограничивающая этот избыток и придающая ему форму, а с другой стороны — элементарное стремление творческой воли снова заботится о том, чтобы этот священный, приводящий в порядок закон никогда не приходил к состоянию формалистической окаменелости, подобно тому как существует вечная борьба между беспокойством и спокойствием, между опьянением и хладнокровием, между нетерпением и терпением, и подобно тому как результат этой борьбы без конца есть вселенная, которая всегда свежа и великолепна, как будто бы она только что вышла из рук творца, — так и в искусстве воздействуют друг на друга мера и безмерное, спокойствие и беспокойство, терпение и нетерпение, и здесь также только из этой борьбы происходит значительное в своей оригинальности и разнообразии“.

Таким образом, рассмотренная с этой космической точки зрения „красота“ означает „стремление к радостной, спокойной гармонии“, „блаженству“, „наслаждению“. „Но в искусстве, — говорит Шефлер, — счастье так же точно не есть высшее, как и в самой жизни“. Красота охватывает только половину человека. „К миру художественного чувства относятся в такой же степени и чувство ужаса, диссонансы характеристического, монументальности возвышенного“.

Эта вторая половина больше первой. „Формы воли, которые производят гротеск, также относятся к искусству, ибо искусство есть прежде всего акт воли и поэтому по своей природе элементарно. Искусство также полагает хаос прежде формы, избыток прежде гармонии и первичную силу прежде красоты“.

Многое в этом, разумеется, далеко не ново. Но характерно, что если для писателей типа Винкельмана и Гете примат гармонии и красоты подразумевался, то современные буржуаз-

ные писатели переносят центр тяжести на прямо противоположный полюс. Здесь ясно чувствуется эпоха великой ломки, которую по-своему отражает и буржуазная литература. Но именно, по-своему. Бунт против гармонии и счастья, который она поднимает, пахнет голодом и кровью — это чаяние того „героического государства", которое стремится осуществить современный фашизм в противоположность либеральному „государству благополучия".

Вот откуда стремление к универсальной готике, которая везде создает „формы беспокойства и страдания". Готика, говорит Шефлер, заключает в себе нечто „дьявольское" или „демоническое". Готический принцип — это принципы мужества. Но „всякая мужественность остается по существу варварской". „Народы, которым суждено культивироваться, которые долго вынашивают проблемы искусства и в конце концов порождают красоту, — это, в сущности говоря, женственные народы. Готический дух выступает везде, где он выделяется оплодотворяющим и революционизирующим образом, он должен предоставить культуру счастья женственным греческим народам" (здесь, очевидно, имеются в виду французы).

„Революционизирование" мира, о котором говорит Шефлер, целиком совпадает с программой нового архаически-монументального строя, отличающегося прочной иерархией, жестоким отбором и прочими достоинствами „трагических эпох", т. е. с программой, которую уже давно вынашивала западноевропейская философия искусства. Ее центральной идеей является обновление общества при помощи „здоровой варваризации". „Варварское и готическое тождественны, — пишет Шефлер, — они противоположны другому состоянию", в котором господствует норма, где человек и природа подвержены тому оживленному формализму, который принято называть культурой".

Таким состоянием было, по мнению Шефлера, XIX столетие. Оно развивало „одностороннюю духовную дисциплину", возбуждая „критическую способность" и заглушая инстинкт. „Вся природа была механизирована, и жизнь потеряла всякий нравственный смысл". Такое же вырождение претерпело художественное творчество. „XIX столетие — это эпоха разорванного на части подражания искусству и природе, вялости формы и сентиментальной идеологии. В нем господствовали художники средней линии, в то время как истинно самостоятельные преследовались или оставались в пренебрежении".

Но в конце XIX в. уже начинается новый подъем готического и варварского начал. Чувствуется переход от сен-

тиментализма к грубой активности, новое появление „первоначально-древних чувств, ощущений, окрашенных в тона изначального мира“. Началось крушение либерально сентиментального XIX столетия, из-под внешнего облика гармонии показалась голова Горгоны. „Именно искусство стало областью, в которой представилось это новейшее мировое переживание“. От „классицистически-натуралистических“ приемов художник переходит к сильным готическим аффектам, которые, по мнению Шефлера, проявляются уже в импрессионизме. Отсюда начинается отход от идеалов „греческой нормальной красоты“, причем в самых широких буржуазных кругах. „Эта новая форма видения не отворачивается от безобразного, а наоборот, как раз отыскивает всякие социальные гротески, она натуралистична и романтична в одно и то же время“. Таково последнее слово развития живописи в конце XIX и начале XX столетия [38].

Мы нарочно привели эти длинные выдержки из книги Шефлера. В них содержатся все господствующие элементы буржуазной идеологии современной эпохи: а) превращение кризиса капиталистического строя в вечную, космическую проблему гармонии и хаоса; б) ультрарадикальная критика традиций либеральной буржуазии (вопреки, историческим фактам, доказывающим непрерывную преемственную связь современного фашизма с прежним и современным либерализмом); в) переход от идеалов „свободного“ и „нормального“, „гармонического“ и „красивого“ к идеалам насилия, грубости, мощи во что бы то ни стало. Апология варварского героизма, нарушения моральных и эстетических норм, принципиального безобразия. И, наконец, г) изображение этого реакционного экстремизма, этого бунта буржуазного хамства против буржуазной цивилизации как явления величайшей революционной силы и значения.

---

[38] Подобное же движение происходит, по мнению Шефлера, и в архитектуре. „В строительном искусстве после классицизма и ренессансизма также пришла новая готика. Она проявляется в интересе к задуманным в огромных чертах и символически вздымающимся целесообразным постройкам, которые воплощают черту мирового хозяйства, свойственную нашему времени; она выражается в стремлении к колоссальному, конструктивному и натуралистическому, в решительном подчеркивании вертикальности и далеких от хилости обнаженных форм. Готическим является инженерное начало новой архитектуры... Наиболее революционное есть вместе с тем и наиболее готическое... *Беспокойное стремление к мощности, наполняющее весь* мир, получает образное выражение в элеваторах, деловых зданиях, в небоскребах, в инженерных сооружениях, вокзалах и мостах; в грубых целесообразных формах живет пафос страдания, пафос готики“ (*Karl Scheffler*. Der Geist der Gotik. Lpz., 1923, S. 12, 14, 21, 26, 31—32, 40, 52—53, 105—109).

Таково реальное содержание борьбы „аполлоновского“ и „дионисического“ начал в мышлении современного буржуа.

IX

В основе этой „войны богов“ лежат громадные изменения во всей идеологической атмосфере буржуазного общества в период его превращения из старого капиталистического строя в капитализм империалистический. „Империализм, — говорит Ленин, — вырос как развитие и прямое продолжение основных свойств капитализма вообще. Но капитализм лишь на определенной, очень высокой ступени своего развития, когда некоторые основные свойства капитализма стали превращаться в свою противоположность, когда по всей линии сложились и обнаружились черты переходной эпохи от капитализма к более высокому общественному укладу“[39].

Вслед за этим экономическим процессом во всей духовной области культуры происходит аналогичное явление „перехода в противоположность“. Но подобно тому как империалистические монополии не устраняют противоречий капитализма, а, наоборот, усиливают и развивают их по всем направлениям, так же точно и новые формы идеологии, возникающие в империалистическую эпоху, не выходят за пределы старого буржуазного кругозора, а только косвенно указывают на этот выход. Они свидетельствуют о переходном характере современной эпохи.

Чем глубже и острее противоречия буржуазного строя, тем более настойчивые попытки их решения вынуждены делать литературные представители реакции. Но тем безнадежнее эти попытки и тем яснее становится, что во всех областях теории и практики имущие классы способны создать лишь реакционную карикатуру на это решение. В области искусства это не менее ясно. Так современная буржуазная литература уже не изображает добродетельных героев, спокойно взирающих на окружающий человеческий муравейник. Но, с другой стороны, никому из буржуазных писателей сегодняшнего дня не придет в голову отстаивать право маленьких людей в искусстве (в том смысле, как это в Германии начал Лессинг своей драмой „Сарра Симпсон“). Современное западное искусство снова героично: такова, по крайней мере, эстетическая программа фашистских правительств, которая в этом отношении показательна. Но о старых героях гуманности и добродетели не может быть больше речи. Перед

---

[39] Ленин. Собр. соч., т. XIX, стр. 141—142.

умственным взором литераторов нового покроя (как, например, фашистский драматург Иост в Германии) витает образ свирепого кондотьера, солдата мировой войны, утратившего оседлость и сражающегося под знаменами всех реакционных армий; образ „сильной личности“, прокладывающей себе дорогу к цели более радикальными средствами, чем все „рецепты успеха“, рекламируемые на страницах мировых газет. Таков положительный герой современного буржуазного искусства. Кино со своей стороны немало способствовало распространению этого нового буржуазного идеала. Оно давно вынашивало образ отчаянного авантюриста, беззастенчивого борца за свое собственное счастье, нередко плебея, поднимающегося к богатству и после всех треволнений борьбы срывающего приз жизни.

Итак, повсюду мы набюдаем одно и то же явление. Картина мирной конкуренции отдельных индивидов, интересы которых молчаливо признаются примиримыми (ибо „под небом места много всем“), сменились оправданием открытого хищничества, ницшеанской идеей агонистики, беспощадного соревнования сверхдредноутов индивидуальности. Эта новая картина мира основана уже на признании того, что места под небом хватит только для немногих.

Даже в изобразительном искусстве мы наблюдаем конец эпохи „очеловечивания“ окружающей среды, основанного на чувстве симпатии по отношению к изображаемому („эстетика вчувствования“). Современный художник смотрит на себя, как на профессионального солдата искусства. Высшей честью является для него полное отчуждение от изображаемого предмета, холодное отношение оператора. Природа представляется ему абстрактной конструкцией, составленной из кубов и цилиндров или, согласно последней моде, из разнообразных округлостей. Даже изображая живые фигуры, он видит перед собой лишь мертвую природу, nature morte. Таким образом, в области самого искусства происходит своеобразный процесс „обесчеловечивания“, как выразились популярный в Европе испанский философ Ортега и Гасет (вождь так называемой „Молодой Испании“).

Искусство буржуазной эпохи как бы завершило полный круг своего развития. От абстрактных „идеалов“ классицизма оно перешло к страданиям и радостям живых людей, к отстаиванию „прав человека“ в художественной форме. Но этот человек был только персонификацией частной собственности. В эпоху подъема буржуазной демократии эта узость общественных условий капитализма еще скрыта под оболочкой „гуманности“ и „прогресса“. В эпоху империализма стихий-

ная и хищническая основа буржуазного общества выступает наружу, и права человека находят свое логическое заключение в праве на бесчеловечность.

Буржуазное общество как бы утратило свои прежние „рациональные“ границы и возвращается к естественному состоянию. Но это не мирное и добродушное естественное состояние просветителей XVIII в., исходивших из того положения, что законы морали и права человека так же непреложны, как соотношение радиусов в круге. Эпоха империализма означает полное и неограниченное господство lex naturalis Гоббса, самой ожесточенной войны всех против всех. „Империализм это вывоз капитала к источникам сырья, бешеная борьба за монопольное обладание этими источниками, борьба, ведомая с особенным остервенением со стороны новых финансовых групп и держав, ищущих „места под солнцем“, против старых групп и держав, цепко держащихся за захваченное“ [40].

В этой междуусобной борьбе империалистических клик находит свое объяснение основной „гераклитовский“ тон современной буржуазной литературы. Отсюда ее стремление вернуть человечество ко временам героического хищничества, к „трагическим эпохам“ мировой истории, когда борьба интересов и страстей еще не укладывалась в общие нормы права и общество не обременяло себя моральной цензурой и эстетикой „идеала“.

Но рядом с этим брожением в рамках самого старого строя эпоха империализма рождает историческое столкновение совсем другого порядка. Задыхаясь в тисках колоссально возросших противоречий, капитализм создает невозможные условия жизни для многих миллионов своих белых и цветных рабов. Вместе с тем он практически подталкивает их к международным объединениям против враждующих между собой капиталистических сил. Империализм это эпоха, когда прогрессивные возможности буржуазной демократии уже исчерпаны, когда вера в „вечные ценности“, унаследованные от периода национально-освободительной борьбы, находится на ущербе, когда массы не могут больше жить по-старому и сами правящие классы вынуждены применять новые методы господства.

Мировая война и Октябрьская революция привели в движение громадные слои народа, которые прежде играли роль темного фона для прогрессивного развития культуры. Началась эпоха более глубокой, реалистической демократии, основанной

---

[40] И. Сталин. Об основах ленинизма, 1.

не на юридических гарантиях, а на политическом господстве пролетариата и его союзе со всем угнетенным большинством человечества. В центре этой новой эпохи стоит уже не буржуазия, а рабочий класс.

Этот исторический факт отражается на всей области буржуазной общественной мысли и погружает ее в атмосферу заката. Противоречия политического господства современной буржуазии воспринимаются ее умственными представителями, как „вечный дуализм“ человеческой культуры. В теории и практике искусства, в естествознании и психологии, в политике и праве, философии и социологии — всюду обобщающее мышление буржуазного человечества как бы расколото на двое и стоит перед решением. Это характерная особенность третьей, последней, ступени истории общественной мысли капиталистических классов.

С одной стороны, манящее спокойствие вечных истин, под сенью которых так относительно мирно складывалась жизнь отцов и дедов, с другой стороны, практическая необходимость действовать в рамках современных сложных жизненных конфликтов и защищать старое новыми средствами. Сохранить ли и в какой мере сохранить традиции солидного, либерально-буржуазного XIX столетия или отдаться „дионисическому“ безумию реакционных авантюр? Вот противоречие, которое в образе неотвратимого, „трагического рока“ постоянно витает перед умственным взором литературных представителей реакции. Такова последняя форма борьбы между идеалом и жизнью, старой, злободневной темы буржуазного мышления. Мы как будто присутствуем при возрождении прежней антитезы: Винкельман — Лессинг, но в новой, усложненной форме. Современная буржуазная литература постоянно противопоставляет бесконечное многообразие жизни застывшему спокойствию „рациональных норм“. „Только непродуктивные народы создают себе идеал“, — говорит Шефлер.

В современной западной публицистике эта „философия жизни“ занимает почетное место. Она является одним из популярных продуктов буржуазной идеологии, входящих в состав того, что немцы называют „духовной структурой политических партий“. Поддерживать ли господство „идеальных ценностей“ над человеком или отказаться от условностей и норм „цивилизации“ — вот вопрос, который оживленно дебатируется всей буржуазной литературой сегодняшнего дня. В наше время буржуа ощущает, что роль носителя культуры, которую он прежде с гордостью себе приписывал, становится ему в тягость. Устами своих пророков он требует „этики без

самоотречения". Его привлекает невинная радость сына природы, который давит свою жертву, не смущаясь угрызениями совести, и ему хочется испытывать свои „переживания" просто, без стеснения, не заботясь даже о соблюдении собственного, однажды узаконенного, порядка. Неистовое желание „любить себя во плоти", как проповедовал когда-то Штирнер, это становится единственной заповедью современного буржуа. Его „душа" желает освободиться от „духа", который, по мнению господина Людвига Клаггеса, как Тамерлан, уничтожает мириады жизней; его иррациональная творческая воля не мирится с догматикой эстетических „норм", в то время как его „бессознательное" возмущается против рационализма „либералов и марксистов". Словом, по всем направлениям „жизнь" освобождается от стесняющей ее „формы". В этом, по мнению авторитетного Зиммеля, состоит „трагический конфликт современной культуры".

Этот кризис всех общественных норм старого „культурного" и прогрессивного капитализма является ярким фактом современности. Один из наиболее смелых представителей новейшей „философии культуры" — Алоиз Демпф — делает следующее интересное признание: „Буржуазный мир, — говорит он, — осужден на критическое бессилие именно в силу своей связанности защитой существующего порядка. Разум (ratio) не может больше давать ему абсолютных норм, ибо борьба за существование стала для него иррациональным решением, которое приносит с собой действительное и, следовательно, может вынести на верх и его собственного противника"[41].

Вот почему буржуазные мыслители современной эпохи все чаще обращаются к иррациональному, стихийному, бессознательному, к мистической благодати темного бога Диониса. Никогда еще в сознании господствующих классов не было настолько развито чувство „хтонических глубин", над которыми возвышается официальный дневной мир классового общества. Чем сильнее движение масс снизу вверх, тем более прозрачные намеки на „подземных богов", на бунтующие „силы хаоса" вынуждены делать литературные представители реакции. Но тем более сами они опускаются в мир „инстинктивного, бесформенного, демонического, полового, экстатического, хтонического и т. д.", как об этом повествует Розенберг.

---

[41] Alois Dempf. Kulturphilosophie in Handbuch der Philosophie. Hrsgb. von Baeumler u. Schröter. Lief. 36, S. 107, 1932.

Перед лицом поднимающегося нового класса буржуазия связывает свою судьбу с силами разложения. По отношению к железной дисциплине пролетарского государства она не является уже защитницей „спокойствия“ и „порядка“. Напротив, усилия капиталистических классов направлены к тому, чтобы разжечь против него стихийный бунт неудовлетворенных собственнических инстинктов. В этой связи борьба против всяких „канонов“ и „норм“, стесняющих иррациональную стихию жизни, приобретает для современной буржуазии особый полемический привкус. „Ясное“, „классическое“, „правильное“ становится для нее символом революционной дисциплины, планового руководства, подчинения частных интересов общим задачам революционной власти. Вот основная причина того отвращения к „рационализму“, которым проникнуто современное мышление капиталистического Запада.

Литература буржуазных прихлебателей всегда изображала революционера в качестве личности, не сумевшей добиться могущества в жизни, неполноценной и отвергнутой в своих искательствах, не принадлежащей к счастливой расе „господ“ и поэтому вынужденной удовлетворять свое чувство вражды и досады (ressentiment) в образах мстительной фантазии или картинах тысячелетнего царства.

Но стоит лишь пролетариату показать, что он овладел наукой общественного господства, и маска удовлетворенного спокойствия сползает с объятой ужасом и злобой физиономии прежнего господина.

Каждая победа рабочего класса приводит буржуазную аристократию в состояние самой неразрешимой готической „дисгармонии“. По отношениюк пролетарскому государству капиталистический мир полон „затаенной злобы“, „неудовлетворенности“ и „злопамятства“. Все эти рабские черты, которые, согласно антропологии Ницше, присущи только „низшим породам людей“, бурно проявляются теперь в самом господствующем классе капиталистического общества. Но „благородная простота и спокойное величие“ уже не на стороне защитников старого строя.

Отсюда победа “дионисического начала“ в буржуазной литературе, общий тон беспокойства и „активизма“, переход от идеалов устойчивости и порядка к псевдореволюционным эффектам.

Но вынужденная придавать своим реакционным устремлениям видимость шумного бунта против устарелых традиций („национальная революция“, „консервативная революция“, „революция справа“), буржуазия пускается в опасную игру.

Противоречие между социальной демагогией и „охранительным“ существом фашизма хорошо известно. Но подобное же противоречие проникает собой и всю идеологию современной буржуазии. Если в „рациональных нормах“ культуры буржуазная мысль усматривает опасный намек на революционные требования и законы пролетарской демократии, то, переходя из области права в область силы, она чувствует перед собой еще большую опасность.

Господство частной собственности столетиями основывалось на соблюдении известных норм легальности и права. Расшатывая их руками своих собственных телохранителей, имущие классы далеко не уверены в том, каков будет конечный результат их реакционных экспериментов. Поэтому к восхвалению творческой дисгармонии „готического человека“ постоянно примешивается боязнь чрезмерного развязывания „дионисических сил“, которые могут повлечь за собой все буржуазное общество в „пучину хаоса“. Наиболее дальновидные представители имущих классов отдают себе отчет в том, что постоянно обостряющаяся „борьба за место под солнцем“ ослабляет общие позиции капиталистического строя. Они понимают, что реакционное новаторство фашистских правительств, подобно действию наркотиков, успокаивает только, разрушая основы организма: фашистская форма диктатуры капитала развеивает буржуазно-демократические иллюзии масс и дает им жестокие уроки, раскрывая массам против своей воли кто является их подлинным представителем и защитником. Поэтому фашизм это ultima ratio современной буржуазии.

Но право выбора погибающим классам не дано, и в этом „трагедия“ их положения. Отстаивая свои позиции при помощи самых исключительных средств, буржуазия тем вернее готовит свое близкое падение. Отсюда постоянные переходы ее идеологических представителей от „избытка побуждений“, к „железной необходимости, ограничивающей этот избыток“ (по терминологии Карла Шефлера). Отсюда и в самой политике буржуазных партий постоянные колебания между „терпением“ и „нетерпением“ „опьянением“ и „хладнокровием“. Каким образом можно остановиться где-то посредине между варварством и цивилизацией, мистикой и рационализмом, новаторством и традицией? Это старая мечта о среднем состоянии принимает в теории и практике современной буржуазии весьма осязательные формы. Она означает попытку соединить гражданскую войну против рабочего класса с „легальностью“, подвиги штурмовых отрядов с „честным“ буржуазным судопроизводством, поворот к иррациональному и

мистике с сохранением „законов рассудка". Последним словом буржуазного мышления является попытка провозгласить синтез „готического" и „классического" человека.

Повсюду настойчивое стремление обуздать развитие „дионисической" борьбы элементов и вместе с тем полное признание ее неотвратимости. Отсюда понятно, почему в буржуазной философии империалистической эпохи мы находим неутомимую жажду новой догматики, новой прочной дисциплины ума, покоящейся, однако, уже не на „естественных законах разума и справедливости", а на иррациональной основе. В изобразительном искусстве этому соответствует тяготение к новому стилю строгой формы, как это ярко сказывается, например, в итальянском неоклассицизме Кирико, Фуни и др.

Ярким выражением этих противоречий является отношение современного немецкого фашизма к проблемам искусства. Противоположность начал Аполлона и Диониса уже не относится здесь к области чистой мифологии, а непосредственно обнаруживает свое политическое значение. В период захвата власти национал-социалистическая партия постоянно взывала к „иррациональной творческой воле" немецкого народа, грозя уничтожить все устарелые „еврейско-рационалистические" и „либерально-марксистские" традиции XIX столетия. Но в тот момент, когда перед фашистскими заправилами отчетливо выступила опасность „второй революции", правительство Гитлера поспешило внести в свою художественную политику новый курс (возможность которого, разумеется, была заблаговременно подготовлена во всех программных документах нации).

Одновременно с расправой над теми из своих сторонников, которые приняли всерьез социальную демагогию фашизма, национал-социалистическое руководство провело широкую кампанию идеологической борьбы „налево", причем некоторые, наиболее крайние „новаторские" устремления в искусстве были объявлены попытками „второй революции", а их сторонники „последователями Отто Штрассе".

Главной причиной этого поворота к „традициям" было стремление доказать руководящим капиталистическим кругам, что национал-социалистическая партия в состоянии не только возбуждать массы несбыточными обещаниями, но и приводить их к „разуму", к „немецкой дисциплине и строгости". С обычной для них легкостью и размахом национал-социалисты объявили себя хранителями „наследства" от марксистского „нигилизма" и „культурбольшевизма". Партия погромщиков и авантюристов, движимая естественным стремле-

нием к консолидации фашистского режима, объявила о своем величайшем уважении к законно установленному порядку. Здесь повторяется своеобразное явление, которое когда-то уже было замечено Марксом. В ходе борьбы буржуазии и рабочего класса неизбежно наступает такой момент, когда „одно лишь воровство может спасти собственность, клятвопреступление — религию, незаконнорожденность — семью, беспорядок — порядок“. Нечто подобное этому происходит и в области искусства. „Теоретики“ фашизма берутся доказать, что одна лишь „трагическая дисгармония“ „готического человека“ еще может спасти великие традиции классицизма. Мы сейчас увидим, что это означает.

В речи на тему „Революция в искусстве“ Розенберг изложил программу своей художественной политики следующим образом. Прежде всего он заявляет, что „с покрытым пылью классицизмом покончено“. Искусство „третьей империи“ не может быть возвращением к гуманистическим традициям. „Это ясно из того, что наша эпоха стала трагической и борющейся“. Но значит ли это, что дух античных традиций окончательно умер? Нет, отвечает Розенберг. В его изображении греки были только одной из небольших ветвей на мощном дереве германской расы. Они захватили с собой в свои странствования частицу „северной формирующей силы“. Беда греческого искусства, повидимому, заключалась в том, что оно допустило применение этого „северного идеала красоты“ к „особым условиям юга“. „Этому способу выражения северной сущности, — продолжает Розенберг, — конечно, следует противопоставить более подчеркнутую волевую струю специфически-немецкого творчества, так что никоим образом нельзя признать неправильным то, что последнее в нашем роде экспрессионистично“.

Отсюда казалось бы следует, что так называемая национальная революция совпадает с постоянными бунтами против классических традиций в искусстве эпохи империализма.

Однако употребление понятия экспрессионизм для обозначения „немецкой сущности“ в области искусства не рекомендуется и по следующим причинам. Новое творчество германского народа не может породить искусство-экстаза. Напротив, в нем необходимо придут к своему выражению „строгость и простота“ национал-социалистического движения. В этом сильнее всего сказывается, по утверждению Розенберга, близкое родство истинно-немецкого искусства с подлинным духом эллинской формы.

В этом заявлении Розенберга о необходимости соединить экспрессионизм и традиции, иррациональное начало „воли“ и

„строгую форму" сказывается сильнейшее стремление национал-социалистов к укреплению своего режима на основе примирения всех фракций буржуазии, всех методов и путей поддержания ее господства. Речь Розенберга явилась сигналом для целой кампании фашистской печати за мифический новый немецкий стиль, построенный в духе реакционного эклектизма. Слишком горячим спорщикам, которых эта программа не убеждала, было предложено молчать или готовиться к тому, что их „обезвредят" [42].

Наконец, последовала речь Гитлера на специальном „культурном" совещании в связи с мюнхенским съездом национал-социалистической партии. Перед избранной аудиторией, состоявшей из действительных хозяев германского государства, в сопровождении их свиты из ученых мракобесов Гитлер объявил о начале нового немецкого „ренессанса". Целью его доклада было доказать, что национал-социализм способен разрешить уже известный нам „вечный дуализм" искусства. „Только из прошлого и настоящего в равной мере складывается будущее". Новое немецкое искусство будет, по обещанию Гитлера, вполне подобно античному по своей строгости, кристаллической ясности и целесообразному духу но при этом не будет и простым возвращением к старому классицизму.

Все это относится к обычным фанфаронадам фашистских вождей и замечательно только как выявление тех противоречий, которые имеют для них нешуточное значение. С одной стороны, признание кризиса всех идеалов и норм старого устойчивого капитализма, с другой стороны, желание во что бы то ни стало обуздать развитие событий, сохранить и укрепить основы старого порядка. Каким образом можно разрешить это противоречие? Только с помощью тех мистических многообещающих фраз, на которые не скупятся риторы и софисты национал-социалистической партии.

Но от всех этих плоских и хвастливых заявлений не так далеко до более респектабельных форм современной буржуазной мысли. Противоречия художественной политики фашизма повторяют общее противоречие „аполлоновского" и „дионисического" начал, а это последнее является популярным продуктом буржуазной идеологии последних десятилетий. Мы уже показали, что оно коренится в самой практике буржуазии эпохи ее упадка. В сущности уже у Ницше, наряду с критикой морали Сократа и античной демократии, мы найдем возвращение к „Аполлону", хотя и в новом аристократическом

---

[42] См. обо всем этом отчет Völkischer Beobachter от 16—17 июля 1933 г.

виде. Классическая ясность и строгость формы выступают у Ницше не только как продукт вырождения, но вместе с тем и как необходимый принцип единства, обуздывающего восточный оргиазм (крайнее и отрицательное выражение „дионисического начала“). И точно так же враг, с которым борется Ницше, выступает у него то как „рационализм“ и „классицизм“ банального Винкельмана, то в образе еврейского „нигилизма“, разложения строгих форм классического искусства, и мы чуть было не сказали в образе „культурбольшевизма“. Ницше писал свои произведения во второй половине XIX столетия. С тех пор буржуазная философия выдвинула достаточное количество „новаторов“, которые сумели придать этим противоречиям более современную форму выражения. Но скрытое тяготение к ницшеанизированной античности можно проследить во всей буржуазной мысли последнего пятидесятилетия. Оно существует и в настоящее время, особенно в кругах, близких к известному немецкому поэту Стефану Георге.

Было бы странным, если бы в этих блужданиях вокруг проблемы классицизма имя Винкельмана осталось незатронутым. Еще В. Патер, близкий во многом к идеям Ницше, посвятил Винкельману восторженную статью[43]. Основная проблема которую ставит Патер, уже содержит в себе все последующие искания современной западной философии искусства. Можно ли соединить стиль „благородной простоты и спокойного величия“ с „пестрым освещением современной жизни“? — спрашивает Патер. Можно ли из современных сложных жизненных противоречий найти дорогу к пластическому идеалу эстетики Винкельмана? Это вечная проблема культуры“, отвечает автор, проблема которую „нам“, гражданам современного мира с его противоречивыми запутанными интересами“, разрешить гораздо труднее, чем древним грекам. „Винкельман воплощает вечную проблему культуры — уравновешенность, тождество с самим собой, законченную греческую пластику“.

Чем глубже и запутаннее становились противоречия, о которых писал Патер, тем более мистический характер принимало искомое „тождество“. Для современных поклонников пластического покоя Винкельман уже не является просветителем и рационалистом. Все чаще встречаются истолкования его идей в духе созерцательной мистики. Так, Эрнст Бергман говорит об аристократизме Винкельмана и делает его пред-

---

[43] В. Патер. Ренессанс. Русск. пер. Займовского. Изд. „Проблемы эстетики“.

шественником Шопенгауэра („последовательнейшего винкельманианца“). Альбрехт Шефер в полемике с Ворингером и Шефлером доказывает необходимость слияния готического элемента с аполлоновским началом формы, которая должна преодолеть художественную болезненность западного человека. Само собой разумеется, что „благородная простота и спокойное величие“ Винкельмана приобретут у Шефера совсем иное истолкование. Это не отвлеченный идеал, основанный на признании общезначимых рациональных границ искусства, а мистическое жизнепроявление личности Винкельмана. Для полноты картины сошлемся и на один „отечественный“ источник. Еще Вячеслав Иванов обнаружил в творческом принципе Винкельмана синтез первоначального субстрата „германо-кельто-славянской души“ с чистой эллинской формой [44].

Все эти мифические толкования находятся в слишком очевидном противоречии с общим характером взглядов Винкельмана. Для того, чтобы пережить род реакционного возрождения, подобно тому как это случилось с Бахофеном (и отчасти Гегелем), Винкельман слишком мало „национален“ и слишком отрицательно относится к религии. Но общая идея „благородной простоты и спокойного величия“, эта основная мысль доктрины классицизма, придает имени Винкельмана знамение символа, который очень много говорит каждому мыслящему представителю уходящего капиталистического порядка. В самом деле — именно „пластического покоя“ как нельзя более недостает современному буржуазному строю, и мечта о его достижении является одной из многих реакционных утопий, которые в изобилии рождает эпоха империализма.

Таким образом, судьба идейного наследства Винкельмана отражает на себе всю эволюцию буржуазной общественной мысли, от эпохи ее подъема в XVIII в. до периода реакции и мистики. Мы проследили в общих чертах историю одной проблемы, начиная с самой ранней стадии ее развития и кончая той ступенью, на которой она уже превращается в „трагический конфликт современной культуры“, указывая на близость окончательной развязки.

У старого Гете есть следующий замечательный афоризм („Aus Kunst und Altertum“, 1826 г.): „Борьба старого, прибывающего, устойчивого с развитием, образованием и преобра-

---

[44] Ernst Bergmann. Das Leben u. die Wunder Joh. Winckelmanns. München, 1928, S. 20, 35. Albr. Schäffer. Dichter u. Dichtung. Lpz., 1923. Ср. также Erich Aron. Die Wiedererweckung d. Griechentums bei Winckelmann u. Herder. 1929. Вячеслав Иванов в „Истории западной литературы“, под. ред. Батюшкова.

зованием всегда остается одной и той же. Из всякого порядка возникает в конце концов педантство, и, чтобы от него освободиться, этот порядок разрушают, и проходит некоторое время, пока сознают, что нужно снова создать порядок. Классицизм и романтизм — принудительные ассоциации и свобода промысла — закрепление и раздел земли: всегда один и тот же конфликт, который в конце концов порождает новый. Самым умным со стороны правителей было бы так умерять эту борьбу, чтобы дело обошлось без уничтожения одной из сторон; но этого людям не дано, и бог, повидимому, этого также не хочет".

Великий Гете был прав и вместе с тем неправ. Порядок и беспорядок, покой и движение, „благородная простота и спокойное величие" в противовес бурным проявлениям жизни — все это понятия, которые относятся к вечным категориям действительности. Но поскольку эти противоположности вечны, они не имеют того неразрешимого характера, который придает им Гете. Поскольку же этот оттенок „трагического" в них действительно присутствует, они не вечны, а исторически обусловлены. Только в обществе, основанном на частной собственности, порядок и спокойствие неизбежно приобретают мертвый и отчужденный характер и в качестве консервативных традиций господствуют над живым развитием. Но, с другой стороны, и бунт против узости этих общественных норм, с точки зрения прав живого индивида, принимает здесь тот иррациональный оттенок, те грубые, хищнические формы, которые Ницше идеализировал в образе „дионисического начала".

До тех пор, пока прогрессивные силы капиталистического строя еще не были исчерпаны в борьбе между идеалом и жизнью, было много исторической правды, много ценных культурных моментов на стороне каждой из борющихся сторон. И сама эта противоположность еще не принимала такого мистического характера, как в современной буржуазной литературе. В основе взглядов Лессинга и Винкельмана лежали два краеугольных камня демократической буржуазной идеологии: свободная частная индивидуальность, преследующая свои особые цели, и предполагаемая одинаковость всех членов рода, общий закономерный порядок. Частный интерес и равенство прав, различное и общее в людях, оригинальное и типичное — вот круг понятий, в которых вращалась прогрессивная общественная мысль во времена Винкельмана и Лессинга.

Эпоха империализма колоссально углубляет старые противоречия общественного бытия и сознания. Мы видим, как

„порядок“ свободной конкуренции превращается в „педантство“ — паразитическое господство монополий, как, с другой стороны, стихийная жизнь капиталистического способа производства приводит к ожесточенной борьбе „за место под солнцем“ и побуждает имущие классы прибегать к самым зверским методам поддержания своего господства. Мы видели, как все это расшатывает тот самый порядок, для укрепления которого приносятся целые гекатомбы человеческих жертв. Отсюда новое, отвратительное воспроизведение старого спора между отрицанием условностей и норм цивилизации, с одной стороны, и возвращением к классическим принципам „строгости“ и „порядка“ — с другой.

„Классицизм“ и „романтизм“ — „принудительные ассоциации“ и „свобода промысла“ — „всегда один и тот же конфликт, который в конце концов порождает новый“. Пока...

Но здесь бесконечно прав старый Гете. Никакие усилия „правителей“ не могут ослабить действие этих противоречий, Примирить противоположные стороны отжившего строя „людям не дано“. Их можно только уничтожить.



IO. WINCKELMANN

И. И. ВИНКЕЛЬМАН

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ



ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

История искусства древности, которую я задумал написать, не есть просто рассказ о хронологической его последовательности и изменениях. Я понимаю слово „история“ в более обширном значении, принятом в греческом языке, и намерен представить здесь опыт научной системы. Это я постарался выполнить в первой части, в исследовании об искусстве древних народов, каждого особо, но главным образом в обозрении греческого искусства. Вторая часть содержит историю искусства в более узком смысле и состоит в обозрении внешних обстоятельств искусства греков и римлян. Главною и конечною целью как первой, так и второй части служит искусство в его сущности, а не история художников, которая на него имеет мало влияния и которой здесь искать не следует, поскольку она собрана другими, в другом месте; зато как в первой, так и во второй части тщательно указаны те памятники искусства, которые сколько-нибудь могут послужить для общего понимания вопроса.

История искусства должна учить о его происхождении, развитии, изменениях и упадке, а также о различных стилях народов, эпох и художников, и все это по возможности подтвердить памятниками древности, сохранившимися до нашего времени.

Не раз появлялись сочинения под названием „Истории искусства“, но в них искусству отводилось наименьшее место; авторы этих книг были знакомы с ним мало и не могли дать ничего, кроме того, что они вычитали или получили из вторых рук. Почти ни один писатель не проникает в сущность и внутреннее существо искусства; говоря об искусстве, писатели эти отделываются частью общими похвалами или основывают свое суждение на чужих и неверных началах, те же, которые касаются древностей, берут только то, что позволяет им показать свою ученость. К такому роду сочинений принадлежат: „История искусства“ Монье, Дюрановский перевод и пояснение последних книг Плиния под заглавием

„История древней живописи“ и сочинения о древней живописи Торнуолля. Цицерон говорит, что Арат, не зная астрономии, мог написать о ней знаменитое стихотворение: я не знаю, мог ли бы какой-нибудь грек сказать что-либо достойное внимания об искусстве, не зная его.

Напрасно стали бы мы искать точных сведений об искусстве в больших и дорогих описаниях древних статуй, сохранившихся до нашего времени. Описание статуи должно показать основания ее красоты и обнаружить особенности художественного стиля: это значит, что прежде, чем произнести полный приговор о произведении искусства, следует коснуться законов самого искусства. А где объяснено, в чем заключается красота статуи? Какой писатель рассматривал ее глазами мудрого художника? Все, что в наше время написано в этом роде, не лучше „Статуй“ Каллистрата; тощий этот софист мог и в десять раз больше представить описаний статуй, которых он никогда не видел; наши представления при большинстве подобных описаний сошли бы на-нет, и то, что было великим, показалось бы нам ничтожным.

Греческая, или так называемая римская работа распознается обычно по одеждам или по их качеству: плащ, застегнутый на левом плече фигуры, должен доказывать, что статуя — греческой работы[1]. Дошли даже до того, что стали искать указания на родину художника, создавшего статую Марка Аврелия, в чолке его коня; в ней нашли сходство с совою и увидали в этом указание на Афины[2]. Как только хорошая статуя одета не как сенатор, значит она греческого происхождения, хотя мы имеем несколько статуй сенаторов, принадлежащих резцу известных греческих художников. Одна группа в вилле Боргезе носит название Марка Кориолана и его матери; это — лишь предположение, из которого, однако, делают вывод, что статуя относится ко времени республики[3], и потому находят ее хуже, чем она есть на самом деле. Точно так же, исходя из того, что другой мраморной статуе той же виллы дано название „Цыганки“ („Египтянки“), в ее голове[4] усматривают признаки египетского стиля; а между тем нет ничего менее похожего: голова вместе с руками и ногами сделана из бронзы Бернини. Это значит — подчинить законы архитектуры первой попавшейся постройке. Так же неосновательно и бездоказательно принятое обозначение группы в вилле Людовизи, как группы Папирия и его матери[5]; а дю-Бо[6] усматривает на лице молодого человека коварную усмешку, которой там нет и следа. Эта группа изображает скорее Федру и Ипполита, лицо которого выражает ужас по поводу преступного признания мачехи: представления гре-

ческих художников (если Менелай автор этого произведения) были взяты из их собственного мифа.

Рассуждая о достоинствах статуи, мало сказать, что такая-то из них лучшая, как это — может быть, из необдуманной дерзости — делает Бернини [7], признавая статую Пасквино за лучшую из всех древних статуй; для этого надо привести свои доказательства; а то и о Мета Суданте, стоящей перед Колизеем, можно сказать, что это примерный образец старинной архитектуры.

Одни смело называют художника по одной только букве [8]; а тот, кто обходит молчанием имена некоторых художников, находящиеся на статуях, как на этом Папирии, или лучше сказать Ипполите и Германике, выдает за статую древности Марса Джиованни да Болонья в вилле Медичи [9], что ввело в заблуждение других [10]. Другой, описывая старинную, плохую статую мнимого Нарцисса во дворце Барберини [11], рассказывает нам басни о последнем; автор сочинения о трех капитолийских статуях, представляющих Рим и двух варварских царей, дает нам совсем неожиданно историю Нумидии [12]; в таких случаях греки говорили, что Левкон тащит одно, а его осел совсем другое.

Из описаний других древностей, находящихся в римских виллах и музеях, можно так же мало почерпнуть для искусства; они более затемняют, чем научают. Две статуи Герсилии, жены Ромула, и одна Фидиевой Венеры у Пинароли [13], по каталогу собрания графа Пемброка и кабинета кардинала Полиньяка, оказываются головами с натуры Лукреции и Цезаря. Между статуями графа Пемброка, находящимися в Уильтоне в Англии, которые довольно плохо гравированы Карри Кридом на 40 таблицах большого формата, четыре приписываются греческому художнику Клеомену. Удивляешься легковерию и смелости людей, когда там доказывается [14], что изображение Марка Курция на коне сделано будто бы скульптором, которого Полибий (я предполагаю — предводитель ахейского союза и историк) взял с собою из Коринфа в Рим; не лучше ли было бы сказать, что он послал художника прямо в Уильтон?

Ричардсон описал римские дворцы и виллы, а также статуи, в них находящиеся, как будто он их видел во сне: вследствие краткости своего пребывания в Риме многих дворцов он не видел совсем, а другие, по собственным его словам, только один раз; и все-таки, несмотря на многочисленные ошибки и неточности, его книга—лучшее, что мы имеем. Только не следует так уж верить ему на слово, когда он объявляет новую живопись, выполненную фрескою и написанную Гвидо, за античную [15]. Никакого значения не следует также прида-

вать описаниям художественных произведений Рима и других мест в „Путешествиях“ Кейслера: он выписал их из ничтожнейших сочинений Манилли, тщательно написал особую книгу о вилле Боргезе и все же не упомянул в ней трех очень замечательных произведений: первое представляет прибытие царицы амазонок Пентезилеи в Трою к Приаму, которому она предлагает свои услуги; второе — Гебу, лишенную ее права разливать амврозию богам, когда она на коленях умоляет богинь о прощении, ибо Юпитер заменил ее уже Ганимедом; и, наконец, третье представляет собою прекрасный жертвенник, на котором Юпитер едет на центавре. Этот жертвенник не замечен ни Манилли, ни кем-нибудь другим, потому что он стоит в подвале дворца [16].

Монфокон написал свою книгу вдали от сокровищ древнего искусства и судил о них по-наслышке, по рисункам и гравюрам, которые обусловили у него не мало промахов. И он [17] и Маффеи [18], оба приписывают ни больше, ни меньше, как Поликлету статуи Геркулеса и Антея во дворце Питти во Флоренции, группу весьма низкого достоинства и к тому же наполовину доделанную в новое время. „Сон“ из черного мрамора виллы Боргезе, работы Альгарди, он выдает за древность [19], одна из больших новых ваз из того же мрамора, работы Сильвио из Велетри, стоящая рядом со „Сном“ и которую он нашел также рядом на гравюре [20], должна быть, по его мнению, сосудом со снотворными соками. А как много замечательных вещей не упомянуто им вовсе! Он признается [21], что никогда не видел изображения Геркулеса в мраморе с рогом изобилия в руках, а в вилле Людовизи он изображен так в натуральную величину в виде гермы, и рог здесь подлинно древний. С таким же атрибутом изображен Геркулес на одной разбитой погребальной урне [22], среди недавно проданных обломков древностей дворца Барберини.

Здесь я напомню, как другой француз, Мартин, человек, который имел смелость утверждать, что Гроций не понял семидесяти толковников, безапелляционно заявляет [23], что два гения на старинных урнах не могут изображать сон и смерть; а на дворе дворца Альбани [24] открыто выставлен жертвенник, на котором они изображены в этом значении со старинной надписью сна и смерти. Другой из его соотечественников обличает во лжи Плиния Младшего в описании его виллы [25], правдивость которого доказывается развалинами ее.

Некоторые ошибочные утверждения писателей относительно древностей как бы застрахованы теперь от опровержения в силу своей давности и того успеха, который они имели. Круглое мраморное произведение, находящееся в вилле Джу-

стиниани, которому различными добавлениями придали форму вазы с рельефным изображением вакханалии, после того как его впервые обнародовал Спон [26], появилось в гравюрах во многих книгах и дало повод к многочисленным толкованиям. По ящерице, взлезающей на дерево, хотели предположить, что это работа Савра [27], который вместе с Батрахом построил портик Метелла; между тем это — произведение новое. Я отсылаю к тому, что я говорю об этих архитекторах в „Примечаниях об архитектуре". К новейшему же времени, по мнению всех знатоков и людей со вкусом, должна относиться и та ваза, о которой Спон написал особое сочинение [28].

Большая часть ошибок ученых в определении древности происходит от невнимания к реставрациям; налицо было неумение отличить позднейшие добавления отбитых и потерянных кусков от настоящих древностей. О таких промахах можно было бы написать целую книгу, ибо в этих случаях ошибались ученейшие антикварии. По одному рельефу палаццо Маттеи, изображающему охоту императора Галлиена [29], Фабретти хотел доказать, что тогда уже были в ходу подковы, прибитые гвоздями по теперешней манере [30]; он не знал, что нога лошади приделана позже неопытным скульптором. Реставрации часто давали повод к смешным заключениям. Монфокон, например, толкует новое изображение свистка или посоха, который вложен в руки Кастора или Поллукса в вилле Боргезе, как изображение правил конных состязаний [31]; в подобном же новом свитке в руках Меркурия он усматривает трудно объяснимую аллегорию. Точно так же и Тристан на знаменитом агате в С.-Дени ремень щита в руках мнимого Германика принял за статьи мирного договора [32]. Это все равно, как если бы сказать, что св. Михаил крестил Цереру [33]. Райт [34] считает древностью совершенно новую скрипку, вложенную в руки Аполлона виллы Негрони, и ссылается при этом на другую новую скрипку на маленькой бронзовой фигурке во Флоренции, которую указывает и Аддисон [35]. Он думает этим защитить честь Рафаэля, потому что, по его мнению, этот знаменитый художник заимствовал от вышеупомянутой статуи форму скрипки, вложенной им в руки Аполлона на Парнасе в Ватикане. Статуя эта была реставрирована Бернини лет полтораста спустя; с таким же основанием можно было бы привести в пример Орфея [36] со скрипкой в руках, изображенного на резном камне. Видели также [37] скрипку на маленькой фигурке, находившейся на бывших разрисованных сводах древнего храма Бахуса, около Рима: но Сантес Бартоли, нарисовавший ее, впоследствии убедился в своей ошибке и уничтожил инструмент на медной доске своего изображения,

как это я вижу из оттиска последней гравюры, прибавленной им к раскрашенным рисункам старинных картин в музее кардинала Александра Альбани. По толкованиям одного из новых римских поэтов [38], старинный художник хотел обозначить стремление к неограниченной власти, вложив шар в руки статуи Цезаря [39] на Капитолии; но он не заметил, что обе руки приделаны к статуе позднее. Спенс не останавливался бы так долго на скипетре одной статуи Юпитера [40], если бы он знал, что рука, а значит и жезл принадлежат новому времени.

Все позднейшие добавления следовало бы указывать на гравюрах или в их объяснениях: голова Ганимеда Флорентинской галлереи должна по гравюре [41] производить дурное впечатление, но она еще хуже в оригинале. Как много есть других старинных статуй с новыми приставленными головами, которых не признавали новыми! Такова, например, голова Аполлона, лавровый венок на которой Гори приводит, как что-то особенное [42]. Новые головы приставлены Нарциссу, так называемому Фригийскому жрецу, сидящей Матроне, Венере Genetrix [43]; отвратительны [44] головы Дианы, Бахуса с Сатиром у ног и другого Бахуса с виноградной веткой в высоко поднятой руке. Большая часть статуй шведской королевы Христины, стоящих в С.-Ильдефонсо в Испании, — также с новыми головами, а восемь муз — и с новыми руками.

Многочисленные ошибки писателей происходят также от неверных рисунков, чем, например, объясняются ошибки в пояснениях к Гомеру Купера. Рисовальщик принял Трагедию за мужскую фигуру и не замечает котурнов, очень ясно обозначенных на мраморе. Далее, Музе, стоящей в пещере, вместо плектрума, вручена свернутая рукопись. Из священного треножника толкователь делает египетское Т, а на плаще фигуры перед треножником он обнаруживает три конца, чего на самом деле также нет.

Поэтому трудно и даже почти невозможно написать что-нибудь основательное о древнем искусстве и о неизвестных древностях вне Рима; для этого недостаточно также и пребывания в Риме в течение двух лет, как я сам убедился на себе после длительной подготовки. Не надо удивляться, если кто-нибудь [45] говорит, что не мог открыть в Италии ни одной неизвестной еще надписи; это верно, и ни одна из тех, которые находятся на открытых местах, не ускользнула от внимания ученых. Но у кого есть время и возможность, тот найдет еще много неизвестных надписей, которые были давно уже открыты. Те, которые я привел в этом сочинении и

в описании резных камней музея Штосса, принадлежат именно к этому роду; но их надо уметь искать, и путешественник вряд ли найдет их.

Еще труднее, однако, изучение искусства по сочинениям древних авторов, в которых делаешь еще открытия после того, как их сто раз уже читал. Но большинство считает возможным добиваться этих сведений подобно тем, кто черпает свои знания из ежемесячных журналов и разрешает себе судить о Лаокооне, как те о Гомере, выступая даже против людей, много лет занимавшихся и тем и другим. Они же судят о величайшем поэте, подобно Ламоту, и о совершеннейшей статуе, подобно Аретино. Вообще большинство писателей в этих вещах подобно рекам, которые набухают, когда в их воде нет надобности, и остаются сухими, когда нехватает воды.

В этой истории искусства я старался открыть истину. А так как я имел полную возможность исследования на досуге произведений древнего искусства и ничего не жалел для достижения необходимых сведений, я позволил себе взяться за это сочинение. Любовь к искусству была уже с юных лет моей величайшей склонностью, и, несмотря на то, что воспитание и обстоятельства моей жизни отвлекали меня на совсем отдаленные пути, внутреннее мое призвание обнаруживалось все время. Все, приведенное мною здесь как доказательство, я много раз видел и изучал — как картины и статуи, так и резные камни и монеты. Но чтобы притти на помощь читателю, я привел из книги и те гравюры камней и монет, которые сделаны хорошо.

Не надо удивляться, если я не упомянул здесь некоторых произведений древнего искусства, имеющих имя художника или сделавшихся известными благодаря каким-нибудь другим причинам. Те произведения, которые я обошел молчанием, или не могут послужить для определения стиля или эпохи в искусстве, или их нет более в Риме, или же, наконец, они совершенно уничтожены. Это несчастье постигло в последнее время много прекрасных вещей, что я и отметил в различных местах. Я описал бы — если бы он не был утерян, — обломок статуи, известной под именем Аполлония, сына Нестора из Афин[46], и находившейся прежде в палаццо Массими. Картины богини Ромы (не той известной, находящейся во дворце Барберини), о которой говорит Спон[47], тоже больше нет в Риме. Нимфеум, описанный Гольштейном[48], как говорят, испорчен по небрежности и больше не показывается. Рельеф, на котором живопись рисует портрет Варрона и который принадлежал известному Чиампини[49], тоже исчез из Рима, не оставив ни

малейших сведений. Герму с головою Спевзиппа [50], голову Ксенократа [51] и много других, с именем лица или художника, постигла та же участь. Нельзя без жалости читать известий о многих памятниках искусства в Риме или в других местах, уничтоженных во времена наших отцов; о многих не осталось даже и известий. Я вспоминаю сообщение в одном ненапечатанном письме знаменитого Пейреска к командору дель Поццо, где говорится о многочисленных рельефах в банях Полуоло близ Неаполя, стоявших еще там во времена папы Павла III, на которых изображены были люди, одержимые различными болезнями, исцеленными в этих банях; это — единственное известие, которое я мог найти о них. Кто поверит, что в наше время могут воспользоваться падением статуи, голова которой уцелела, чтобы сделать из одной фигуры две. Между тем это случилось в Парме — в тот самый год, когда я пишу об этом, — при падении колоссальной статуи Юпитера, прекрасная голова которого выставлена в академии художеств того же города. Две новые статуи, изваянные из упавшей, — можно себе представить как, — стоят в герцогском саду. Голове же самым безобразным образом приставлен нос, и новый скульптор счел нужным исправить у старого мастера лоб, щеки и бороду, а то, что ему показалось лишним, уничтожить совсем. Я забыл сказать, что этот Юпитер был найден в недавно открытом засыпанном городе Веллейя в Пармской области. На человеческой памяти, уже во время моего пребывания в Риме, множество замечательных вещей увезено в Англию и там, говоря словами Плиния, отправлено в ссылку в отдаленные поместья.

Так как главной задачей этой истории является искусство греков, то в главе о нем мне пришлось быть более подробным. Я мог бы сказать еще более, если бы писал для греков, и к тому же не на одном из новых языков, заставляющих меня невольно прибегать к некоторым предосторожностям. Благодаря этому — хотя и неохотно — я опустил разговор о красоте, вроде Платонова Федра, который мог бы послужить для объяснения теоретической части. Те памятники искусства с изображением старых произведений живописи и скульптуры, резных камней, монет и ваз, которые я поместил в начале и конце глав или их отделений как в качестве украшений, так и иллюстраций, никогда не были опубликованы, и я их впервые дал зарисовать и награвировать.

В некоторых случаях я позволил себе высказать такие мысли, которые могут показаться недостаточно доказанными, но, может быть, другим, работающим в области искусства древности, они помогут итти далее. А как часто такие гипо-

тезы становились истинами благодаря последующему открытию! Предположения, — но такие, которые хоть одной нитью связаны с прочными фактами, — не могут быть изъяты из подобного рода сочинений точно так же, как нельзя исключать гипотезы в естественных науках; они похожи на леса при постройках зданий, даже еще больше — они становятся необходимыми при недостатке сведений о древнем искусстве, если не хочешь перескакивать через крупные пробелы. Между некоторыми моими суждениями о вещах, не столь ясных, как солнце, такие гипотезы, взятые отдельно, будут только вероятностями; взятые же вместе и в общей их связи, они делаются доказательствами.

Приложенный список литературы не охватывает всей, мною использованной; из всех древних поэтов в нем упомянут только Ноннус; но это потому, что в первом редком его издании, которым я пользовался, помечены только стихи каждой страницы, а не книги и главы, как у других поэтов.

В примечаниях мною приведены древнеримские историки, по большей части в изданиях Роберта и Генриха Стафануса; книги эти не разделены по главам, и потому я указывал строку каждой страницы.

В работе над этим трудом большое участие принимал г-н Франк, мой почтенный и ученый друг и заслуженный смотритель знаменитой и великолепной Бюнауской библиотеки. Я считаю себя обязанным открыто выразить ему свою глубокую благодарность; его доброе сердце не могло дать мне лучшего доказательства нашей дружбы, возникшей во время нашего долгого совместного одиночества.

Так как благодарность всегда похвальна и никогда не излишня, то я не могу не выразить ее снова моим уважаемым друзьям — г-м Фюсли в Цюрихе и Виллю в Париже. Им надо с полным правом приписать все то, что обнародовано мною о геркуланских открытиях, ибо они своей великодушной помощью дали мне возможность совершить мое первое путешествие в те места и сделали это по собственной инициативе, не зная меня, сделали по свободному влечению, из любви к искусству и для расширения наших познаний. Такие люди за один этот поступок достойны вечной памяти, которую они себе обеспечили своими заслугами.

Тут же должен я сообщить публике о своем новом труде, написанном по-итальянски и изданном на мой собственный счет, форматом в лист; сочинение это должно появиться будущей весной в Риме. В нем делаются пояснения неизвестных до сих пор памятников древности, особенно рельефов из мрамора; многие из них объяснить было трудно, другие

же выдавались знатоками за необъяснимую загадку или же были объяснены вполне ошибочно. Благодаря этим памятникам область искусства будет расширена больше, чем это было ранее; в них появляются совсем неизвестные понятия и образы, которые частично утерялись и в преданиях древних авторов; многочисленные сочинения, прежде местами непонятные, объясняются и освещаются теперь только с помощью этих произведений.

Мое сочинение состоит более чем из 200 оттисков гравюр на меди, исполненных лучшим гравером Рима И. Казановым, живописцем его королевского величества короля Польши. Нет ни одного сочинения о древностях с рисунками, которые могли бы похвалиться такою точностью, вкусом и знанием антиков. Я ничего ни пожалел для его украшения, и все заглавные буквы гравированы на меди.

Эту историю искусства я посвящаю искусству и времени, а особенно моему другу Антону Рафаэлю Менгсу.

Рим, июль 1763 г.

ПРИМЕЧАНИЯ
К ПРЕДИСЛОВИЮ

1. Fabret. Inscr. p. 400 n. 293.
2. Pinaroli Rom. ant. mod. P. I. p. 106. Spectat. vol. 3.
3. Ficoroni Rom. ant. p. 20.
4. Maffei stat. ant. № 79.
5. Ibid. № 63.
6. Refl. sur la Poésie. T. I, p. 372
7. Baldinucci, Vita di Bernini, p. 72 Bern. Vit. del med. p. 13.
8. Caprac. Antiq. Campan. p. 10.
9. Maffei stat. ant. № 30.
10. Montfaucon Diar. Ital. p. 222.
11. Tetii Aedes Barber. p. 185.
12. Braschius de trib. stat. c. 13 p. 125.
13. Rom. ant. mod. T. 2, p. 316, p. 378 T. 3. p. 74.
14. Pl. 15. Curtius Bassorilievo. The sculptor brought to Rome by Polibius from Corinth („Скульптор, привезенный в Рим Полибием из Коринфа").
15. Trait. de Peint. T. 2, p. 275.
16. Conf. Winkelm. Préf. à la „Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch", p. 15.
17. Stat. ant. № 43.
18. Antiq. expl. T. 1, p. 361. Supplem. T. 1, p. 215.
19. Antiq. exp. T. 1, p. 365.
20. Montelat. Vil. Borgh. p. 294.
21. Antiq. exp.
22. Conf. Winck. Descr. des pier. gr. etc. p. 273.
23. Explic. des monum. qui ont rapport à la relig. p. 36.
24. Conf. Lancis Animadv. in Vil. Plin. p. 22.
25. Conf. Spanh. Obs. in Callim. Hymn. in Del. p. 459.
26. Miscell. ant. p. 28.
27. Stosch Préf. Pier. gr. p. 8.
28. Discours sur une pièce ant. du Cab. de lac. Spon.
29. Bartoli Admirand. ant. Tab. 24.
30. Fabret. de Columm. Traj. c. 7, p. 225. Conf. Montfauc. Antiqu. explic. T. 4. p. 79.
31. Id. Antiqu. expl. T. 1. p. 297.
32. Comment. hist. T. 1. p. 106.
33. V. Hist. de l'Acad. des Insc. T. 3, p. 300.
34. Observ. made in Travels through France, Ital. p. 265.
35. Remarks, p. 241.
36. Maffei Gemme, T. 4, p. 96.
37. Ciampini vet. Monum. T. 2, tab. 1, p. 2.
38. Maffei Stat. ant. tav. 15.
39. Concorso dell' Acad. di St. Luca, a. 1738.
40. Polymet. Dial. 6 p. 46, not. 3.
41. Mus. fior. T. 3 tav. 10.
42. Ibid. alla tav. 10.
43. Ibid. tav. 71, 80, 88, 33.
44. Ibid. tav. 19, 47, 50.
45. Chamillart Lettre 18 p. 101.
46. Spon. Miscel. ant. p. 122. Dati Vite de Pittori, p. 118.
47. Recherch. d'Antiq. Diss. 13 p. 195.
48. Vet. pict. Nymph. referens, Rom, 1675, fol.
49. In fronte alle Pitture ant. di Bartoli.
50. Fulv. Ursin. Imag. 137 conf. Montfauc. Palaeogr. Gr. L. 2, c. 6 p. 153.
51. Spon. Miscel. ant. p. 136.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИССЛЕДОВАНИЕ ИСКУССТВА

ПО ЕГО СУЩНОСТИ





ГЛАВА ПЕРВАЯ

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА *И ПРИЧИНАХ РАЗЛИЧИЯ ЕГО МЕЖДУ НАРОДАМИ*

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

I. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ ЭТОЙ ИСТОРИИ

Искусства, находящиеся в зависимости от рисунка, начали, как и все изобретения, с необходимого; затем последовала красота и, наконец, уже излишество: вот три главнейшие ступени искусства.

Из древнейших преданий нам известно, что первоначальные изображения представляли „что такое человек", а не то, как мы его видим: его абрис, а не его вид. От простоты фигуры перешли к изучению соотношений, что научило правильности, а это в свою очередь придало смелости добиваться великого, благодаря чему искусство достигло величавости, а затем у греков постепенно и высшей красоты. Когда научились собирать все части прекрасного в одно целое и стали изощряться в его изукрашивании, то впали в излишества, вследствие которых искусство потеряло свое величие и, наконец, пришло в совершенный упадок.

Вот в немногих словах общие положения этой истории искусства. В этой главе сначала будут даны сведения о первоначальных формах искусства вообще, затем о различных материалах, послужившие для скульптурных работ, и, наконец, о влиянии климата на искусство.

II. НАЧАЛО ИСКУССТВА СО СКУЛЬПТУРЫ

Искусство началось с самых простых форм и, по всей вероятности, с некоторого рода скульптуры, ибо даже дитя может придать мягкой массе известную форму, хотя еще не

может нарисовать ничего на поверхности; для первого довольно иметь общее представление о предмете, для рисования же требуется много других познаний. Зато живопись сделалась впоследствии украшением скульптуры.

III. ОБЩНОСТЬ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА У РАЗЛИЧНЫХ НАРОДОВ

Искусство, повидимому, возникло совершенно одинаковым образом у всех народов, знавших его, и нет достаточных оснований приписывать ему особое отечество, ибо каждый народ находил в себе семена необходимого. Но происхождение искусства различно, смотря по возрасту народов и более или менее раннему введению богослужения; так, халдеи или египтяне стали изображать чувственно свои воображаемые высшие силы ранее, чем греки. Вообще здесь дело обстоит так же, как с другими искусствами и изобретениями, которые, как, например, пурпурная краска, сначала были известны у восточных народов. Сведения библии о деланных изображениях [1] гораздо древнее, чем все, что мы знаем о греках. Все такие изображения как деревянные, так и литые, имеют в еврейском языке каждое свое наименование [2]; первые современем были вызолочены или выложены листовым золотом [3]. Тот, кто говорит о заимствовании обычаев и искусств одного народа от другого, совершает ту ошибку, что судит по частностям, сходным у различных народов, и делает из этого общий вывод; так, например, Дионисий [4], судя только по опоясыванию на статуях атлетов у греков и римлян, делает заключение, что одни произошли от других.

IV. ДРЕВНОСТЬ ИСКУССТВА В ЕГИПТЕ

В Египте процветали искусства уже с древнейших времен. Если Сезострис [5] жил за 400 лет до троянской войны, то именно в его царствование были сделаны огромнейшие обелиски, находящиеся теперь в Риме; огромнейшие постройки в Фивах были также окончены в то время, когда над греческим искусством носились еще мрак и темнота.

V. ПОЗДНЕЙШЕЕ, НО ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ИСКУССТВО У ГРЕКОВ. КАМНИ И СТОЛБЫ — ПЕРВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Начало греческого искусства, хотя и гораздо позднее восточных народов, отличается такою простотою, что, повидимому, — как греки сами о том повествуют, — основы его не были заимствованы ни у какого другого народа, а были

созданы ими самими. Ибо до 30 божеств были почитаемы в зрительном образе уже тогда, когда им не умели еще придать человеческого обличия и довольствовались обозначением их в виде необработанного чурбана или четыреугольного камня, подобно арабам[6] и амазонкам[7]. Так были изображены[8] Феспийская Юнона и Икарская Диана. Диана[9] Патроа, Коринфский Юпитер, а также[10] древнейшая Венера в Пафосе — были не что иное, как особого рода столбы. Бахусу поклонялись также под видом столба[11], и даже Любовь[12] и Грации[13] изображались просто в виде камней. Оттого-то даже в лучшие времена[14] у греков слово столб, колонна означало также статую. У спартанцев Кастор и Поллукс изображались[15] двумя параллельными деревянными столбами, которые соединялись двумя перекладинами; и это древнейшее их изображение[16] сохраняется в знаке, которым пользуются для обозначения созвездия „близнецов" Зодиака.

VI. РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ ПОСРЕДСТВОМ ДОБАВЛЕНИЯ ГОЛОВЫ

На вышеупомянутые камни современем стали ставить головы; между многими другими здесь можно упомянуть Нептуна в Триколоне[17] и Юпитера в Тегее[18]; они оба в Аркадии, ибо в этой стране, более чем где-либо в других местах Греции[19], сохранились первоначальные образы искусства. Таким образом проявляются в ранних изображениях греков первоначальное творчество и означение фигуры. И библия указывает на языческих идолов[20], в изображении которых от образа человеческого была только одна голова. Четыреугольные камни с головами у греков, как известно, назывались гермами (что значит „большие камни"[21]) и постоянно употреблялись греческими художниками[22].

VII. ОБОЗНАЧЕНИЕ ПОЛА

От этого первоначального наброска и намека на фигуру мы можем по указаниям писателей и по уцелевшим памятникам проследить и за дальнейшим ее развитием. На этих камнях с головами помещалось только посредине условное указание на различие пола, о котором трудно судить по бесформенным лицам. Под словами, что в живописи Евмар Афинский[23] первый указал на различие пола, надо, очевидно, понимать построение лица в юношеском возрасте. Художник этот жил до времени Ромула, вскоре после восстановления олимпийских игр Ифитом.

VIII. ПРИБАВЛЕНИЕ НОГ ДЕДАЛОМ

Наконец, Дедал, как это обычно принято думать, начал разделять нижнюю часть этих столбов и придавать ей форму ног, а так как еще не умели делать всей человеческой фигуры из камня, то этот художник работал из дерева, и, кажется, по его имени первые статуи были названы дедалами [23а]. Некоторое понятие о произведениях этого художника дает нам мнение скульпторов времени Сократа, приведенное последним. Если бы, — говорит он, — Дедал снова воскрес и стал бы работать в таком именно духе, какой носят произведения, называемые его именем, то в глазах скульпторов он показался бы смешным [23б].

IX. СХОДСТВО ПЕРВЫХ ФИГУР У ЕГИПТЯН, ЭТРУСКОВ И ГРЕКОВ

Первоначальные черты этих фигур у греков были просты и определялись большею частью прямыми линиями, так что при начальной стадии происхождения искусства у египтян, греков и этрусков не видно никакой разницы, что подтверждают и старинные писатели [24]. Это же можно видеть [25] на старейшей греческой фигуре из бронзы в музее Нани в Венеции, на пьедестале которой сохранилась надпись: „Поликрат посвятил".

В этой плоской манере рисования лежит также причина сходства глаз на головах греческих монет и египетских фигур; и те и другие плоски и вытянуты [26]. Первые картины следует представлять себе как монограммы, как называет богов Эпикур, т. е. линейные очертания человеческой тени.

X. БОЛЬШАЯ ВЕРОЯТНОСТЬ ТОГО, ЧТО ГРЕКИ ПОЛУЧИЛИ ИСКУССТВО СКОРЕЕ ОТ ФИНИКИЯН, ЧЕМ ОТ ЕГИПТЯН

Таким образом, первоначальные линии и формы в искусстве сами привели к образованию известного рода фигур, которые обыкновенно называются египетскими. Греки и не могли иметь большой возможности научиться чему-нибудь в области искусства у египтян: до царя Псамметиха всем иностранцам запрещен был въезд в Египет, а начало греческому искусству положено было уже до этого времени. Целью же путешествий греческих мудрецов в Египет было главным образом изучение форм правления этой страны [27]. Для тех, кто все выводит из восточных стран, гораздо более вероятия имеют финикияне, с которыми греки были в постоянных сношениях и от которых через посредство Кадма они получили первые буквы своей азбуки. В союзе с фини-

киянами были в древнейшие времена, до Кира, этруски[28], бывшие могущественными на море, что доказывает, между прочим, союзный флот, снаряженный ими против фокейцев[29].

XI. СХОДСТВО ОБЫЧАЯ У УПОМЯНУТЫХ ТРЕХ НАРОДОВ ПОЯСНЯТЬ ФИГУРЫ НАДПИСЯМИ

Между художниками этих трех народов установился одинаковый обычай обозначать свои произведения надписями; египтяне помещали их на пьедестале или на колонне, на которых стоят фигуры, а древние греки и этруски — на самой фигуре. На бедре статуи, изображавшей олимпийского победителя в Элиде, были помещены два греческих стиха[30]; там же была лошадь работы Дионисия из Аргоса, у которой на боку была помещена надпись[31]; даже еще Мирон выложил серебряными буквами свое имя на бедре Аполлона[32]. В пятой главе мне придется упомянуть еще об одной существующей медной статуе, носящей также на бедре римскую надпись.

XII. ОБЪЯСНЕНИЕ СХОДСТВА ЕГИПЕТСКИХ И ДРЕВНЕЙШИХ ГРЕЧЕСКИХ ФИГУР

Древнейшие обличия фигур у греков по своему положению и динамичности походили на египетские; Страбон характеризует последующую разницу словом, которое в сущности[33] значит „вывороченный“ и обозначает у него фигуры, более не прямые и неподвижные, как это было в древности, а стоящие в различных положениях и изображающие различные движения. С этой целью приводятся статуи: борца, по имени Аррихиона из 54-й Олимпиады[34], и еще другая из черного мрамора, так как у них обеих руки висят вдоль тела[35]. Но весьма вероятно, что такое положение первой статуи имело свое особое значение, как у статуи, которая была посвящена знаменитому Милону Кротонскому; кроме того, она была сделана в Аркадии, где искусство не процветало. Другая изображает, повидимому, Изиду и является одною из фигур, заказанных в подражание египетским статуям императором Адрианом, в вилле которого у Тиволи она и была найдена.

XIII. СВОЙСТВО ДРЕВНЕЙШЕГО СТИЛЯ РИСУНКА

Наука заставила этрусских и греческих художников отойти от прямых линий первоначальных изображений, на которых остановились египтяне. Но так как в искусстве знание пред-

шествует красоте, и, основываясь на верных строгих правилах, следует начинать с точных и выразительных определений, то и первые рисунки были правильны, но угловаты, выразительны, но жестки, а подчас и преувеличены; подобно этому в новейшее время скульптура была усовершенствована Микель-Анджело. Произведения этого стиля мы видим на сохранившихся величественных мраморных статуях и на резных камнях; о них будет упомянуто в своем месте. Это был тот стиль, который упоминаемые писатели сравнивают с этрусским [36] и который, повидимому, сохранился в эгинской школе, ибо художники этого острова, населенного [37] дорийцами, кажется, дольше всех удержали древний стиль.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

Во втором отделе этой главы речь будет о материале, употребляемом при скульптуре: о различных его видах, о самом оформлении и рисунке. Первоначальным материалом для искусства и скульптуры послужила глина, затем стали работать из дерева, потом из слоновой кости и, наконец, уже из камня и металла.

I. ГЛИНА — ПЕРВЫЙ МАТЕРИАЛ ХУДОЖНИКОВ

Уже самые древние языки указывают на то, что первоначальным материалом для искусства служила глина, ибо одним и тем же словом обозначалась работа горшечника и скульптора [38]. Еще во времена Павзания встречаются во многих храмах изображения божеств, сделанные из глины, например, в Тритии (в Ахайе) в храме Цереры и Прозерпины [39]; точно так же из глины был сделан Амфиктион, угощающий — вместе с другими богами — Бахуса: статуя эта находилась в Афинах [40] в одном из храмов этого бога; там же, на галлерее, названной за свои глиняные сосуды или статуи „Керамик“, стояли два глиняные произведения [41]: Тезей, бросающий Скирона в море, и Утренняя Заря, увозящая Кефала. Глиняные статуи раскрашивались красной краской [42], а иногда, как это видно по одной старинной [43] голове из обожженной глины, покрывались сплошь красным. Особенно это относится к фигурам [44] Юпитера; такой Юпитер стоял в Фигалии в Аркадии [45]; и статуи Пана также раскрашивались красным [46]. Это встречается и до сих пор у индийцев [47]. Повидимому, отсюда происходит и эпитет Цереры [48] φοινικόπεζα, что значит „красноногая“.

II. ГЛИНЯНЫЕ РАСКРАШЕННЫЕ СОСУДЫ

Глина оставалась и впоследствии материалом художественных работ не только до, но и после процветания искусства; она употреблялась частью для барельефов, частью в раскрашенных сосудах. Первые употреблялись не только для фризов зданий, но служили также моделями художникам и для получения слепков оттискивались в заранее приготовленные формы, что доказывается частыми остатками одного и того же изображения. Эти слепки обрабатывались снова инструментом моделировщика, что легко усматривается по некоторым оставшимся вещам этого рода; автор сам обладает некоторыми из них. Такие модели часто надевались на веревку и вывешивались в мастерских художников; в некоторых видны и дырочки, сделанные посредине. Между этими моделями находятся совсем особые изображения. Так называемая пифийская жрица представляет подобное произведение из обожженной глины [49]. Такие модели выставлялись художниками публично на больших празднествах [50], даваемых в память Дедала, в Беотии и в местечках около Афин, особенно же Платее.

Из других памятников, сделанных из глины, до нас дошли этрусские и греческие раскрашенные сосуды, о чем впоследствии будет часто упоминаться. Употребление глиняных сосудов сохранилось с древнейших времен [51] в священных и богослужебных учреждениях, после того как они перестали быть роскошью в гражданской жизни. Они заменяли фарфор и служили древним не для обычного пользования, а для украшения: так, встречаются сосуды, не имеющие дна.

III. ВТОРОЙ ВИД ФИГУР — ИЗ ДЕРЕВА

Как строения, так и статуи [52] делались из дерева раньше, чем из камня и мрамора. В Египте до сих пор находят статуи, сделанные из египетской смоковницы; они часто попадаются во многих музеях. Павзаний [53] перечисляет сорта дерева, из которых вырезывались стариннейшие изображения; и в его время в известнейших местах Греции еще имелись деревянные статуи. Между прочим, в Магалополе, в Аркадии, находилась такая [54] Юнона, затем Аполлон с музами, а также [55] Венера и Меркурий работы Дамофона, одного из стариннейших художников. Пиндар [56] упоминает еще о деревянной статуе Аполлона, сделанной из одного куска и находившейся в Делосском храме этого бога. Особенно примечательны статуи Иларии и Фебы в Фивах, а также лошади Кастора и Поллукса [57]

из черного дерева и слоновой кости, работы Дипина и Скиллида учеников Дедала; затем такая же Диана [58] в Тегее в Аркадии, относящаяся к древнейшим временам искусства и [59] статуя Аякса на Саламине. Павзаний думает, что еще до Дедала деревянные статуи [60] назывались дедалами. В Саисе и Фивах в Египте находились колоссальные статуи из дерева [61]. Мы знаем, что еще в 61-й Олимпиаде [62] победителям воздвигались деревянные статуи; и даже знаменитый Мирон, живший во времена Фидия, сделал в Эгине деревянную статую Гекаты [63]. Диагор, известный безбожник древности, варил себе кушание, пользуясь—за недостатком дров—статуей Геркулеса [64]. Современем такие фигуры стали покрываться позолотой как у египтян, так и у греков [65]. У Гори были две такие египетские вызолоченные статуи [66]. Во времена первых римских императоров в Риме воздавались почести подобной статуе Фортуны [67], сохранившейся со времен Сервия Туллия и принадлежавшей, вероятно, работе этрусского художника.

IV. РАБОТА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

Из слоновой кости работали уже в древнейшие времена в Греции: так Гомер часто упоминает о рукоятках меча, ножнах и даже кроватях и многих других вещах, сделанных из слоновой кости [68]. Стулья первых римских царей и консулов были также из слоновой кости [69], и каждый римлянин, достигший этого звания, имел свой стул из слоновой кости [70]; на таких стульях сидел весь сенат [71] во время надгробных речей на римском форуме. Даже лиры [72] делались у древних из слоновой кости. В Греции было до 100 статуй из золота и слоновой кости, превосходивших человеческие размеры: большая часть их относилась к древнейшему времени. Даже в одном ничтожном местечке Аркадии [73] стояла прекрасная статуя Эскулапа, а по самой дороге в Пеллену, в Ахайе [74], в храме Паллады было изображение этой богини — обе из слоновой кости и золота. В одном кизикском храме, пазы которого были украшены золотыми краями, находилась статуя [75] Юпитера из слоновой кости, а за ним венчающий его Аполлон из мрамора; в Тиволи был такой же Геркулес [76]. Ирод Аттик, знаменитый и богатый оратор времени Антонинов, поставил на свой счет в коринфском храме Нептуна колесницу с четырьмя вызолоченными конями, копыта которых были из слоновой кости [77]. Несмотря на множество открытий, не было ни разу найдено ни малейшего следа статуй из слоновой кости, кроме нескольких совсем маленьких фигур, ибо, подобно зубам других животных, кроме волчьих [78], слоновая

кость в земле превращается в известь. В Тиринфе, в Аркадии, находилась статуя Кибелы из золота, лицо которой было составлено из зубов гиппопотама [79].

V. РАБОТА ИЗ КАМНЯ И ВНАЧАЛЕ В КАЖДОЙ СТРАНЕ ОСОБОГО

Повидимому, первым камнем, из которого стали делать статуи, был тот же, который употребляли для древнейших построек, а именно беловатый вид туфа; из него, например, был выстроен один из древнейших греческих храмов, храм [80] Юпитера в Илиде. Плутарх упоминает [81] о статуе Силена из такого камня. В Риме для этого употребляли также травертин, и до сих пор сохранились в Риме статуи из этого камня: статуя консула — в вилле кардинала Александра Альбини; в палаццо Альтиери в Кампителли — сидящая фигура, держащая на коленях таблицу, и, наконец, в вилле маркиза Беллони — женская фигура в натуральную величину, как и упомянутые, с кольцом на указательном пальце. Фигуры из такого незначительного камня, как травертин, ставились обычно около могил.

VI. О СОЗДАНИИ ВНАЧАЛЕ НАРУЖНЫХ ЧАСТЕЙ ФИГУРЫ ИЗ МРАМОРА. О РАСКРАШЕННЫХ СТАТУЯХ

Из мрамора сначала делались головы, руки и ноги в деревянных фигурах, как это было у Юноны [82] и у Венеры [83] работы Дамофона, одного из древнейших знаменитых художников. Этот способ употреблялся еще во времена Фидия; его Платейская Паллада [84] была изваяна таким образом. Подобные статуи, у которых только открытые части тела были из мрамора, назывались акролитами [85]; таково именно значение этого слова, которое не было отыскано ни Салмазием [86], ни другими [87].

Плиний замечает [88], что из мрамора начали работать только в 50-ю Олимпиаду, но это относится, повидимому, к целым фигурам. Иногда такие мраморные фигуры одевались в настоящие материи, как Церера [89] в Буре Ахейской; очень старая статуя Эскулапа [90] в Сикионе также имела одежду из материи. Это послужило поводом к тому, что впоследствии на мраморных фигурах расписывались одежды, что видно по одной Диане, найденной в Геркулануме в 1760 г. Она имеет 4 фута и 2,5 дюйма в вышину, и голова ее изображает индивидуальное лицо, а не идеальный образ. Волосы у нее белокурые, одежда — белая с тремя полосками внизу: нижняя полоска узкая, золотистого цвета, вторая — шире, цвета сур-

гуча, испещрена цветами и завитками, третья — того же цвета. Статуя, которую у Виргилия[91] Коридон обещает Диане, должна была быть из мрамора, но с красными сапожками. Из черного камня, мрамора или базальта работали уже древнейшие греческие художники; из этого камня была сделана Диана[92] в Амбрисе в Фокиде одним египетским художником. Из настоящего базальта работали и греки и египтяне. Об этом будет сказано ниже.

VII. РАБОТЫ ИЗ БРОНЗЫ

Если верить Павзанию, то в Италии гораздо раньше стали работать из бронзы, чем в Греции. Он называет[93] в качестве первых художников этого рода скульптуры Река и Феодора из Самоса. Последний вырезал знаменитый камень Поликрата, владевшего Самосом во времена Креза, — значит около 60-й Олимпиады. Римские же историки говорят, что уже Ромул[94] поставил себе статую из бронзы: она была увенчана Победой и стояла на колеснице, запряженной четырьмя конями: колесница и кони, тоже из бронзы, были добычей из города Камарина. Случилось же это после триумфа над фиденатами в 7-й год его правления — значит в 8-ю Олимпиаду. Надпись на этом произведении была сделана, по словам Плутарха[95], греческими буквами; но вследствие того, что, как говорит по другому поводу Дионисий[96], римские письмена были похожи на древнейшие греческие, то весьма возможно, что это была работа этрусского художника. Затем еще упоминается о бронзовой статуе, которая была воздвигнута Горацию Коклесу[97], и о другой, конной[98], знаменитой Клелии, — обеих начала римской республики. За счет конфискованного имущества Спурия Кассия[99], наказанного за его злоумышления против свободы, были воздвигнуты медные статуи Церере. С другой стороны, мы знаем по иным источникам, что уже во времена Креза в Греции и Лидии производились громадные вещи из различных металлов: большая серебряная ваза[100], подаренная Крезом дельфийскому храму, вмещала в себе 600 ведер; это была работа вышеупомянутого Феодора. Спартанцы заказали в подарок Крезу металлическую вазу[101], которая вмещала в себе 300 ведер и была украшена изображениями различных животных. Задолго до того в Самосе были сделаны три колоссальные фигуры[102], каждая в 6 локтей вышины, в коленопреклоненной позе и с большой вазой в руках, которая, как и фигуры, была из бронзы; это была десятая доля добычи, полученной самосцами от путешествия в Тартесс, по ту сторону Геркулесовых столбов. Первая

бронзовая колесница с четырьмя конями, о которой упоминается у греков [103], была сделана афинянами после смерти Пизистрата, т. е. после 67-й Олимпиады; она была поставлена перед храмом Паллады. У бронзовых статуй часто и подставки были из металла [104]. Золотые статуи ставились в древности некоторым божествам, а еще чаще римским императорам, что помимо сведений древних писателей подтверждается и надписями [105].

VIII. ОБ ИСКУССТВЕ РЕЗЬБЫ НА КАМНЕ

Искусство резать печати из камней принадлежит отдаленнейшим временам и народам. Греки, — как говорят, — сначала [106] делали печати из дерева, выточенного червями; в музее Штосса [107] есть камень, вырезанный жилками на подобие такого дерева и предназначавшийся, повидимому, для печати, но нам неизвестно, как долго продолжался этот обычай. Большого совершенства в этого рода искусстве достигли египтяне, о чем свидетельствует фигура Изиды, находящаяся в том же музее; о ней будет сказано ниже. Эфиопы также резали печати на камне [108] и употребляли для этого другой, более твердый камень. Об этом роде искусства будет сказано подробнее в следующей главе. Насколько часто в старину работали из драгоценного камня, видно уже из тех [109] двух тысяч сосудов для питья, которые Помпей нашел в сокровищах Митридата, если не касаться других данных.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

О ПРИЧИНАХ РАЗЛИЧИЯ ИСКУССТВА У РАЗНЫХ НАРОДОВ

I. ВЛИЯНИЕ КЛИМАТА НА ФОРМЫ

После указанного рассуждения о происхождении искусства и материалах, для него употребляемых, проблема влияния климата на искусство в качестве третьего отдела этой главы подведет нас ближе к различию искусства у разных народов. Под влиянием климата мы разумеем действие, оказываемое различным положением страны, погодою и питанием на наружность жителей, а также на их образ мыслей. По словам Полибия [110], климат определяет нравы народов, их вид и окраску.

Что касается первого, т. е. наружности, то мы убеждаемся собственными глазами, что на лице постоянно отражаются как душа, так часто и характер нации. Природа, разделив

горами и реками отдельные большие государства и земли, провела различие и между жителями в отношении разнообразия их собственных черт; а в странах, отдаленных друг от друга, различие это замечается и в других частях тела и в общем сложении. Животные в своих разновидностях не более разнообразны по характеру стран, чем люди, и некоторые хотели отмечать, что животные известной страны имеют те же свойства, что и ее жители. Черты лиц так же различны, как языки или даже местные наречия; в соответствии с орудиями речи слагается и самая речь, так что в холодных странах нервы языка должны быть менее подвижны, чем в теплых, и если [111] у гренландцев и некоторых других народов Америки недостает известных букв, то это должно происходить по той же причине. Отсюда же вытекает, что во всех северных языках преобладает количество односложных слов и большое число согласных, соединение и произношение которых для других народов представляется трудным и частично невозможным. Один знаменитый писатель [112] указывает на различие тканей и форм внешних органов речи, как на причину различных наречий итальянского языка. По этой причине, — утверждает он, — у ломбардцев, живущих в более холодных частях Италии, произношение грубо и отрывисто; тосканцы и римляне говорят более размеренным тоном; у неаполитанцев же, живущих под еще более теплым небом, и в речи слышно более гласных, и говорят они более полными звуками. Те, кто изучил много народов, различают их так же безошибочно по наружности, как и по языку. А так как человек был во все времена главным предметом искусства и отдельных художников, то эти последние придавали в каждой стране своим фигурам черты лица своей нации, и то обстоятельство, что искусство в древности творило свои образы согласно внешнему виду людей, доказывается одинаковым отношением между этими двумя моментами в более новые времена. Немцы, голландцы и французы — если только они не изменяют своей стране и природе — узнаются по их картинам так же, как татары или китайцы. Рубенс после многолетнего пребывания в Италии рисовал свои лица и фигуры все так же, как будто он и не покидал отечества.

Наружность нынешних египтян должна была бы еще и сейчас совпадать с фигурами их прежнего искусства, каким оно было раньше. Если бы большинство египтян было не таким толстым и жирным, как это можно судить по описаниям нынешних жителей Каира [113], то нельзя было бы сделать заключения о прежнем состоянии их тела по тогдашним их изображениям, ибо эти изображения представляют полную противоположность нынешним фигурам. Впрочем, следует за-

метить, что такими описывали их в древности [114]. Правда, небо не изменяется, но страна и ее жители могут принимать совсем новый вид. Это видоизменение наружности делается совершенно понятным, если принять во внимание, что нынешние обитатели Египта представляют совершенно новую расу, которая ввела также свой собственный язык; богослужение, форма правления и образ жизни нынешнего Египта совершенно противоположны прежнему государственному устройству страны. Огромная численность народонаселения делала древних египтян умеренными и трудолюбивыми; главным занятием их было земледелие [115], пища состояла более из плодов, чем из мяса, почему они и не могли полнеть. Нынешние же обитатели Египта погружены в ленивую дремоту, стараются жить, не работая, и это определяет их сильную полноту.

Совершенно то же самое можно сказать и по поводу нынешних греков. Не говоря уже о том, что к их крови примешалась теперь кровь ряда народностей, осевших между ними, легко видно, что на их наружность оказывает влияние их современное государственное устройство, воспитание и образ мыслей. Несмотря на все невыгодные обстоятельства, греческий род и доселе славится красотою, и чем ближе природа к небу Греции, тем прекраснее, возвышеннее и величавее она в наружности ее детей. Оттого и в лучших краях Италии гораздо менее лиц с полуоформленными, неопределенными и незначительными чертами лица, чем по ту сторону Альп; лица здесь выразительнее, умнее; формы лица — крупнее и полнее, а части его — соразмернее. Превосходство наружности здесь так очевидно, что голова первого попавшегося человека из простонародья может служить оригиналом для любой возвышенной исторической картины, а среди большинства женщин этого состояния можно найти прообраз Юноны. В Неаполе, который отличается больше, чем другие места Италии, ровной и умеренной погодой, потому что он лежит в тех же климатических условиях, как Греция, встречаются часто лица и фигуры, могущие служить моделью для самого прекрасного идеала, а форма и выражение лица и общая гармония его частей как бы созданы для скульптуры.

Кто и не видал этой нации, может сам сделать то заключение, что чем теплее климат, тем развитее и прекраснее люди: неаполитанцы — тоньше и хитрее, чем римляне, сицилианцы превосходят в этом отношении неаполитанцев, а греки — даже и сицилианцев. Чем тоньше и чище воздух, говорит Цицерон [116], тем изящнее головы.

Значит, высшая красота, состоящая не только в нежности кожи, цветущих красках и живых или томных глазах, но и

в сложении и формах, встречается чаще в странах, пользующихся постоянным и хорошим климатом. Из этого же следует, что если, по словам одного известного английского писателя, только итальянцы могут писать и лепить красоту, то отчасти в самой прекрасной природе этой страны заключена эта способность, которая может быть легче достигнута ежедневным созерцанием и познанием. А между тем совершенная красота встречалась редко даже у греков, и Котта говорит у Цицерона [117], что из множества молодых людей в Афинах только некоторые были в его время действительно прекрасны. Как много способствуют красоте счастливые условия климата, доказывают также мальтийские женщины: они отличаются особенной красотой, потому что на этом острове нет зимы.

Прекраснейшее греческое племя, особенно по цвету лица, должно было находиться под ионическим небом Малой Азии, небом, вдохновившим Гомера и им воспетым. Об этом свидетельствуют Гиппократ [118] и Лукиан [119]; а один наблюдательный путешественник XVI столетия [120] не может достаточно нахвалиться красотою тамошних женщин, их нежным молочным цветом кожи и свежим, здоровым румянцем. Объясняется это тем, что в этой стране так же, как и на островах Архипелага, вследствие их положения небо ясное, погода, уравновешенная между теплом и холодом, ровнее и постояннее, чем даже в Греции, особенно в тех приморских местах, которые подвержены знойным африканским ветрам, как все южные берега Италии и другие земли, лежащие против Африки. Ветер этот, известный у греков под именем липс, у римлян — африкус, у нас — сирокко, омрачает воздух жгучими тяжелыми парами, делающими его нездоровым, и обессиливает людей, животных и растения. Когда господствует этот ветер, пищеварение затрудняется, и ум, как и тело, делается тяжелым и бессильным; отсюда понятно его влияние на красоту и цвет кожи. На ближайших жителях приморского берега влияние это проявляется в темном и желтоватом цвете кожи, который неаполитанцам, живущим в самом городе, в силу узости улиц и высоты домов более присущ, нежели жителям тамошних деревень. Таким же цветом лица отличаются и другие жители побережья Средиземного моря, обитающие в Церковной области, Террачине, Неттуно, Остии и др. Болота же, причиняющие в Италии смертоносные действия, в Греции, повидимому, не имели вредных испарений; так, например, Амвракия, благоустроенный и знаменитый в древности город, лежал посреди болот и имел только один вход [121].

Лучшим доказательством красоты греков и всех нынешних левантинцев служит то, что у них совсем нет приплюснутых

носов, особенно безобразящих лица. Скалигер[122] говорит это об евреях; португальские евреи имеют большей частью ястребиные носы, которые там поэтому и называются еврейскими. Везалий[123] замечает, что овал головы греков и турок красивее, чем у немцев и голландцев. Следует также принять в соображение, что оспа менее опасна в теплых странах, чем в холодных, где эта зараза свирепствует, как чума. Поэтому в Италии едва найдется 10 человек на тысячу с небольшими следами оспы; у древних же греков болезнь эта была совсем неизвестна.

II. ВЛИЯНИЕ КЛИМАТА НА ОБРАЗ МЫСЛЕЙ

Так же ясно и понятно, как влияние климата на наружность, и влияние его на образ мыслей народа, на что непосредственно воздействуют также и внешние обстоятельства, особенно воспитание, государственное устройство и образ правления. Образ мышления как восточных и южных народов, так и греков проявляется в произведениях искусства. У восточных и южных народов фигуральные выражения мысли так же горячи и пламенны, как и климат, в котором они живут, и полет их мыслей часто переходит границы возможного. В таких умах образовались причудливые образы египтян и персов, художники которых сливали часто в один образ признаки различных по природе существ и стремились более к сверхъестественному, чем прекрасному.

Греки же, напротив, живя в более умеренном климате и при более умеренном правлении, живя в стране, указанной им, как говорили, самой Палладой[124], имели среди всех стран в силу умеренности времен года в соответствии с живописностью их речи такие же живописные образы и понятия. Все их поэты, начиная с Гомера, не только говорят образами, но рисуют эти образы в каждом отдельном слове, рисуют их звуками, как живыми красками. Их воображение не было преувеличенным, как мы видим это у названных выше народов: их чувства, передаваемые быстрой и чувствительной организацией нервов в тонко устроенный мозг, быстро схватывали различные стороны явления и отдавались главным образом рассмотрению в нем прекрасного.

Первые поэты появились между малоазийскими греками; их вдохновило то прекрасное небо, под действием которого самый язык, после их переселения сюда из Греции, получил большее число гласных и стал, таким образом, мягче и музыкальнее, чем у других греков. На этой почве были заложены первые зачатки мировой греческой мудрости; из этой

страны произошли их первые историки; под этим сладостным небом появился и Апеллес, живописец граций. Но эти греки, не умевшие отстоять своей свободы от соседнего персидского владычества, не могли, подобно афинянам, подняться до уровня свободного и могущественного государства; и искусства и науки не могли поэтому утвердиться в ионической Азии. В Афинах же, где по изгнании тиранов установилось демократическое правление, в котором участвовал весь народ, дух каждого отдельного гражданина возвысился, а город поднялся над всеми греками. И так как хороший вкус сделался общественным достоянием, и состоятельные граждане снискивали себе почет и уважение между согражданами тем, что украшали город великолепными зданиями и произведениями искусства, прокладывая дорогу к почестям, то и Афины возвысились над другими греческими городами, и туда со всех сторон стекалось все лучшее, подобно рекам в море. Вместе с науками утвердились здесь и искусства; здесь они заняли свое лучшее место и уже отсюда стали распространяться по другим землям. То, что в этих причинах лежит главное основание развития искусства в Афинах, доказывают нам совершенно подобные же обстоятельства во Флоренции, где в новое время после долгого мрака стали вновь процветать и науки и искусства.

Поэтому, изучая естественные способности народов, особенно греков, надо принимать во внимание влияния не только климата, но также воспитания и образа правления. Ибо внешние обстоятельства действуют на нас не менее, чем воздух, нас окружающий, а привычка имеет над нами такую власть, что она образует на свой лад и тело и чувства, данные нам от природы. Так, ухо, привыкшее к французской музыке, остается равнодушным к самым нежным звукам итальянской.

В этом же заключается и причина различия между отдельными греческими племенами, на которую указывает Полибий, говоря об особенностях ведения войны и о храбрости греков. Фессалийцы были хорошими воинами, когда могли нападать небольшими толпами, но не выказывали должной выдержки в строю во время большого сражения; этолийцы же — наоборот. Критяне были несравненны в засаде или тогда, когда требовалось хитростью нанести вред неприятелю, но они не годились там, где решала одна храбрость; у ахейцев и македонян было наоборот. Древнейшие законы жителей Аркадии принуждали их изучать музыку и заниматься ею вплоть до 30-летнего возраста: это делалось для смягчения обычаев и нравов, которые легко могли огрубеть под суровым небом их гористой родины; и, действительно, они были самыми честными и добронравными людьми во всей Греции. Только

жители Кинефы, которые отошли от этих законов и не хотели заниматься музыкой, вернулись к первоначальному дикому состоянию и были в презрении у всех греков.

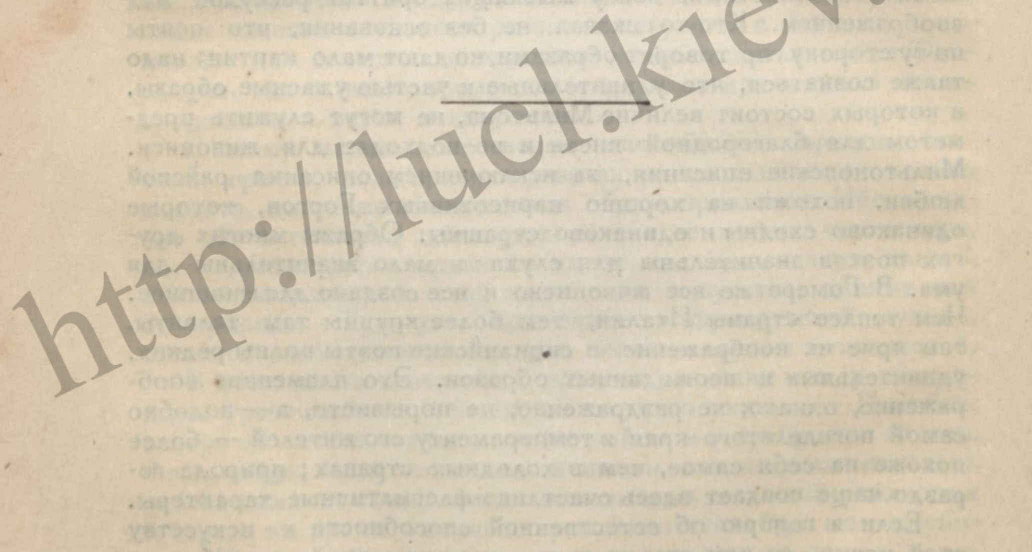
В тех странах, где вместе с климатическими условиями сохранилась некоторая тень тогдашней свободы, образ мышления очень напоминает прежний. Это мы видим еще и теперь в Риме, где народ, управляемый духовенством, пользуется разнузданной свободой. Из их среды и теперь можно было бы набрать воинственных и бесстрашных воинов, которые могут, подобно своим предкам, итти наперекор самой смерти; а женщины из простонародья, нравы которого менее развращены, сердцем и мужеством напоминают древних римлянок, что можно было бы доказать рядом исключительных примеров, если бы это дозволила наша тема.

Превосходные художественные таланты греков проявляются и теперь в почти всеобщей талантливости жителей теплых земель Италии; здесь воображение господствует над остальными способностями, как у мыслящих бриттов рассудок над воображением. Кто-то сказал не без основания, что поэты по ту сторону гор говорят образами, но дают мало картин; надо также сознаться, что удивительные и частью ужасные образы, в которых состоит величие Мильтона, не могут служить предметом для благородной кисти и не подходят для живописи. Мильтоновские описания, за исключением описания райской любви, похожи на хорошо нарисованных Горгон, которые одинаково сходны и одинаково страшны. Образы многих других поэтов значительны для слуха и мало значительны для ума. В Гомере же все живописно и все создано для живописи. Чем теплее страны Италии, тем более крупны там таланты, тем ярче их воображение, и сицилийские поэты полны редких, удивительных и неожиданных образов. Это пламенное воображение, однако, не раздраженно, не порывисто, а — подобно самой погоде этого края и темпераменту его жителей — более похоже на себя самое, чем в холодных странах; природа гораздо чаще создает здесь счастливо-флегматичные характеры.

Если я говорю об естественной способности к искусству этой нации, то тем самым я не исключаю этой способности у отдельных или многих других народов, ибо это противоречило бы очевидности. Гольбейн и Альбрехт Дюрер, прародители германского искусства, обнаружили в нем таланты, достойные удивления; и если бы они могли, подобно Рафаэлю, Корреджио и Тициану, изучать произведения искусства древности, они, может быть, были бы столь же велики или даже превзошли бы этих художников. Ибо и Корреджио для достижения своего величия не обошелся без изучения искусства

древности, хотя это обыкновенно и отрицается. Его учитель Андреа Мантенья был знаком с древностями и оставил после себя рисунки старинных статуй; несколько таких рисунков находится в коллекциях кардинала Александра Альбани, почему Фелициан [125] и посвятил ему коллекцию старинных надписей. По этим данным [126] Мантенья был с этой стороны совсем неизвестен старшему Вурману. Относительно же того, повлияли ли вышеуказанные причины на недостаток художников в Англии, которая не имеет ни одного знаменитого имени, и Франции, где, за исключением двух-трех имен, несмотря на большие затраты, положение остается почти прежним, я предоставляю судить другим.

Мне кажется, что, дав общие сведения об искусстве и указав на причины различия его у разных народов, я достаточно приготовил читателя к изучению искусства у отдельных народов.



ПРИМЕЧАНИЯ
К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Conf. Gerh. Voss. Inst. L. 1. p. 31.
2. 1 Mos. 31, 19, 35, 2 Josua 24, 14.
3. Esa. 30, 22.
4. Antiqu. Rom. L. 7, p. 458.
5. v. Not. ad. Tac. An. L. 2, c. 60 p. 251 ed. Gronov. Vales. Not. ad. Ammian. L. 17. c. 4 и Warburth. Essay sur les Hierogl. p. 608.
6. Maxim. Tyr. Diss. 8 § 8 p. 87. Clem. Alex., Cohort. ad Gent. c. 4. p. 40.
7. Apollon. Argon. L. 2. v. 1176.
8. Paus. L. 7 p. 579. l. 32, conf. L. 8. p. 666, l. 27 p. 671, l. 21.
9. Id. L. 2, p. 132. l.39.
10. Max. Tyr. et Clem. Alex. l. cc.
11. Conf. Schwarz. Miscel. pol. humanit. p. 67.
12. Pausan. L. 9. p. 761, l. 31.
13. Id. L. 9, p. 786. l. 16.
14. Epigr. ap. Codin. Orig. Const. p. 19.
15. Plutarch. de amore fraterno, init. p. 849, edit. Steph.
16. Conf. Palmer. Exercit. in Auct. Graec. p. 223.
17. Paus. L. 8. p. 671. l. 22.
18. Ibid. p. 698, l. 2.
19. Ibid, l. c.
20. Ps. 135, v. 16.
21. Scylac. peripl. p. 52. 1. 19. Suid. v. „Ерма". Название этих имен не происходит от имени „Гермес" (Меркурий) (которому, как считается, были впервые посвящены эти камни), несмотря на такое толкование у Платона, Cratyl. p. 403, 13, место, не касающееся этого (Винкельман здесь ошибается: „гермы" получили свое имя именно от Гермеса, бога границ и межей. *Ред.*).
22. „Статуя Пандиона" у Аристоф. Pac. V, 1183, была именно такая герма, одна из других 12 афинских, на которые солдаты вешали свои значки, а потому не должна обозначать столб, как это делают некоторые переводчики.
23. Plin. I. 35, c. 34. p. 690.
23а. Paus. 9.3.
23б. Plat. Hipp. maj. 282.
24. Diodor. Sic. L. I, p. 87, l. 35. Strab. L. 17 p. 806.
25. Paciaudi Monum. Pelop. T. 2, p. 51.
26. О подобных глазах, вероятно, говорит Диодор Hist. 4,76, когда упоминает о фигурах Дедала. По его мнению, этот художник изобразил их ὄμμασι μεμυκότα, что переводчики переводят: luminibus clausis, с закрытыми глазами. Но это не вероятно, ибо если бы он хотел сделать глаза, то сделал бы их открытыми. Перевод положительно противоречит настоящему значению слова μεμυκώς, которое означает моргать, т. е. nictare, и по-итальянски sbirciare; следовало бы перевести лучше через conniventibus oculis μεμυκοτα χεῖλεα у Non. Dionys. 2.4, 150 значит: „полуоткрытые уста".
27. Strab. L. 10, p. 482. C. Plutarch. Solon. p. 146, l. 28.
28. Pausan. L. 10, p. 836. l. 2.
29. Herodot. L. 1. p. 43. l. 3.
30. Pausan. L. 5. 450 l. 12.
31. Id. L. 5. 448.
32. Cic. Verr. 4 c. 43.
33. Geogr. L. 15 p. 848.
34. Pausan. L. 8, p. 682.
35. Caylus Rec. d'Ant. T. 2 pl. 39.
36. Diod. Sic. et Strabo ll. cc.
37. Herodot L. 8 p. 301. l. 39.
38. v. Gusset. Comment. L. Hebr.
39. Paus. L. 7. p. 580 l. 30.
40. Id. L. 1. p. 7. l. 15.
41. Ibid. p. 8 l. 10.
42. Plin. L. 35. c. 45.
43. Эта голова, найденная в старом Тускулане, принадлежит автору.
44. Plin. L. 23 c. 3.
45. Pausan. L. 8. p. 681. lin. ult.
46. Virg. Eclog. 19 v. 27.
47. Della Valle Viag. T. I. p. 28.
48. Pind. Olymp. 6. v. 126.
49. Montfaucon Ant. expl. T. 2. pl. 2. № 1.

50. Dicaerch. Geogr. p. 168 l. 15. conf. Meurs. de Fest. Graec.
51. Conf. Brodaei Miscel, L. 5. c. 19.
52. Pausan. L. 2 p. 152 l. 32.
53. L. 8 p. 633 l. 32.
54. Ibid. 8 p. 665.
55. Id. L. 8. p. 665. l. 15.
56. Pyth. 5 c. 53.
57. Paus. L. 2. p. 161. l. 34.
58. Id. L. 8 p. 708 ad. fin.
59. Idem. L. 1 p. 85, l. 24.
60. Id. L. 9 p. 616.
61. Herod. L. 2 p. 95 l. 35.
62. Pausan. L. 6 p. 497. l. 15.
63. Pausan. L. 2 p. 180. l. 30.
64. Schol. ad. Aristoph. Nub. 828.
65. Herod. L. 2 p. 71. l. 28.
66. v. Mus. Etr. T. I. p. 51.
67. Dionys. Halic. Ant. L. R. 4 p. 234. l. 31.
68. Conf. Pausan. L. 1 p. 30. Casaub. ad. Spartian. p. 20 E.
69. Dionys. Halic. Ant. R. L. 3 p. 187, l. 25. L. 4 p. 257. l. 29.
70. Liv. L. 5. c. 41.
71. Polyb. L. 6. p. 495. lin. ult.
72. Dionys. Hal. l. c. L. 7. p. 458. l. 39.
73. Strab. Geogr. L. 8. p. 337. D.
74. Paus. L. 7 p. 594. l. 29.
75. Plin. L. 36. c. 22.
76. Propert. L. 4 cl. 7. v. 82.
77. Paus. L. 2 p. 113. l. 1.
78. В Риме имеется у одного собирателя волчий зуб, на котором изображено 12 богов.
79. Paus. L. 8 p. 694. l. 32.
80. Id. L. 5 p. 397 lin. ult.
81. Vit. Rhet. Andocid. p. 1535. l. 14.
82. Pausan. L. 7 p. 582 I. 33.
83. Id. L. 8 p. 665. l. 16.
84. Paus. L. 8 n. 665. l. 16.
85. Vitruv. L. 2 c. 8 p. 58. l. 19.
86. Not. ad. Script. Hist. Aug. p. 322. E.
87. Triller. Observ. Crit. L. 4 c. 6, Pac. Monum. Pelop. Vol. 2. p. 44.
88. L. 36. c. 4 p. 724. l. 15.
89. Paus. L. 7 p. 590 l. 15.
90. Id. L. 2 p. 137 l. 4.
91. Eclog. 7. c. 31.
92. Id. L. 10 p. 891. l. 1.
93. L. 8 p. 629 l. 2. L. 9 p. 796 l. 1. n. 10 p. 896 l. 19.
94. Dionys Halic. Ant. R. L. 2 p. 112. l. 39.
95. In Romulo p. 33. l. 8.
96. L. 4 p. 221 l. 46.
97. Dionys. Halic. Ant. R. L. 221. l. 46.
98. Id. L. 5 p. 284. l. 43 p. 291. l. 39. Plutarch. in Public. p. 195 l. 6.
99. Dionys. Halic. L. 8 p. 524 l. 38.
100. Herod. L. 1 p. 12. l. 27.
101. Ib. L. 18. l. 9.
102. Herodot. L. 4 p. 171. l. 26 conf. p. 174. l. 35.
103. Il. L. 5 p. 199. l. 6.
104. Pausan. L. 5 p. 445 l. 22.
105. Conf. Rycq. de Capit. c. 26 p. 108.
106. Hesych v. Θριπόβρωτος conf. Selden. ad. Marm. Ar. Il. 6 p. 177.
107. Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch, p. 513.
108. Herod. L. 7 p. 258. l. 25.
109. Appian. Mithrid. p. 159. l. 35.
110. L. 4 p. 290. E.
111. Wöldicke de Ling. Groenl. p. 144.
112. Gravina ragion poet. L. 2 p. 148.
113. Dapper Afriq. p. 94.
114. Achil. Tat. Erot. L. 3 p. 147. l. 8.
115. Lucian. Icaromenip. p. 771.
116. De nat. deor. L. 2. c. 16.
117. De nat. deor. L. 1. c. v. 28.
118. „О местностях", p. 288.
119. Immag. p. 472.
120. Belon Observat. L. 2. Ch. 34 p. 350 b.
121. Polyb. L. 4. p. 326. b.
122. In Scaligeran.
123. de corp. hum. fabr. L. 1 c. 5 p. 23.
124. Plato, Tim. p. 475. l. 43.
125. Pignar. symb. epist. p. 19.
126. Praef. ad. Inscr. Grut. p. 3.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОБ ИСКУССТВЕ *У ЕГИПТЯН, ФИНИКИЯН И ПЕРСОВ*

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОБ ИСКУССТВЕ У ЕГИПТЯН

I. ПРИЧИНЫ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСКУССТВА У ЕГИПТЯН

Египтяне в искусстве не ушли далеко от своего древнейшего стиля, и искусству у них не было легко подняться до той высоты, какой оно достигло у греков; причины этого коренятся отчасти в устройстве их тел, отчасти в их образе мыслей и не меньше того в их обычаях и законах, особенно богослужебных; коренятся они также в положении и знаниях их художников. Об этом будет сказано в первой части этого отдела; вторая часть касается стиля их искусства, т. е. рисунка и одеяния их фигур; а в третьей части будет речь о самом исполнении их произведений.

Первая причина особенности искусства египтян лежит в самой их наружности, которая не обладала преимуществами, способными возбудить в художнике идеи высокой красоты.

Природа в этом отношении обошлась с ними не так милостиво, как с греками и этрусками, что доказывается тем родом китайского характера [1], который свойственен их наружности как на статуях, так и на обелисках и резных камнях [2]: египетские художники не могли искать разнообразия. Эти же черты находим мы на головах портретов, нарисованных на мумиях; они, как и у эфиопов [3], выполнялись с сохранением сходства с покойником: в изготовлении мумий египтяне делали все возможное, чтобы потом признать умершего, и старались даже сохранить в целости ресницы [4]. Возможно, что обычай рисовать портрет умершего на трупах к эфиопам перешел от египтян, потому что в царствование Псамметиха 240 000 человек переселилось из Египта в Эфиопию и перенесло туда, конечно, свои нравы и обычаи [5] (здесь же, кстати заметим, что египтяне [6] управлялись 18 эфиопскими царями,

царствование которых относится к древнейшим временам Египта). У египтян был темнокоричневый цвет кожи [7], сохранившийся и на головах разрисованных мумий [8].

На основании одного из примечаний Аристотеля [9] хотели утверждать, что у египтян [10] были вывороченные в голенях ноги, и те, кто жил вблизи эфиопов, имели, вероятно, подобно последним [11], вогнутые носы. Женские фигуры, при всей их худобе, были одарены чересчур развитой грудью; а так как, по свидетельству одного отца церкви [12], египетские художники подражали природе такой, какою они ее видели, то по этим фигурам мы можем сделать заключение о наружности женщин того времени. С телосложением египтян может быть поставлено в соответствие очень хорошее их здоровье, свойственное им, по словам Геродота, преимущественно перед всеми народами [13], особенно жителей Верхнего Египта. Это заключение можно также сделать из того обстоятельства, что во всем бесчисленном количестве виденных князем Радзивиллом голов мумий сохранились все зубы и даже нет ни одного испорченного [14]. Мумия, привезенная в Болонью, доказывает также, что среди египтян попадались люди чрезвычайно высокого роста; эта мумия имеет 11 римских пальмов в длину.

Что касается характера и образа мыслей египтян, то можно сказать, что это был народ, несозданный для радости и веселия [15]. Музыка, при помощи которой в древней Греции [16] стремились сделать более приемлемыми даже законы и в которой уже до времен Гомера [17] устраивались общественные состязания, у египтян не практиковалась; делались указания, что она даже, кажется, была запрещена там, как это утверждается и относительно поэзии [18]. Ни в храмах, ни при жертвоприношениях, согласно Страбону, никто не касался какого-либо инструмента [19]. Впрочем, это не исключает совсем музыки у египтян или же может относиться к древнейшим временам, ибо известно, что египетские женщины водили Аписа к Нилу под музыку; есть также изображения египтян, играющих на инструментах, как на мозаике храма Счастья в Палестрине, так и на двух геркуланских картинах [20].

Последствием такого характера было то, что египтяне употребляли [21] чрезвычайные средства для возбуждения воображения и увеселения духа. Меланхолия этой нации способствовала поэтому появлению первых пустынников. а один из новых писателей где-то отыскал [22], что в конце IV столетия в одном Нижнем Египте было около семидесяти тысяч монахов.

Египтяне хотели иметь строгие законы и совсем не могли жить без царей [23]; может быть, поэтому Гомер [24] и называет

Египет „горьким". Мышление их было занято таинственным и проходило мимо естественного.

В своих обычаях и богослужении египтяне требовали строгого исполнения древнейшего распорядка [25] еще во времена римских императоров, и междоусобия городов из-за богов [26] продолжались еще и тогда. Мнение, приписываемое новейшими историками Геродоту и Диодору, будто Камбиз окончательно упразднил богослужение египтян и их обычай бальзамирования умерших, совершенно ложно, ибо греки даже после этого времени сохраняли своих мертвых по египетскому способу; это доказано мною в другом месте [27], по той мумии с надписью [28] „счастливого пути" на груди, которая прежде находилась в Риме в доме делла Валле, а теперь — между королевскими древностями в Дрездене. Если бы вышеприведенное мнение и было основательно, то все же египтяне вернулись бы к своим обычаям, когда они восстали в царствование Дария, преемника Камбиза [29].

То, что египтяне сохранили свое богослужение до времени императоров, может также доказать статуя Антиноя в Капитолии [30], сделанная по образцу египетских статуй и так же, как он сам, бывшая предметом почитания в этой стране, особенно в городе Антиное [31], названном по его имени; другая мраморная фигура, подобная этой, несколько превышающая рост человеческий, находится в садах дворца Барберини; третья, вышиною в три пальма, — в вилле Боргезе; все три статуи стоят в принужденной позе с прямолинейно-опущенными руками, по образцу древнейших египетских фигур. Значит, для того, чтобы статуя Антиноя сделалась предметом почитания у египтян, Адриан должен был придать ей формы, принятые этим народом; подобно статуе Антиноя, стоявшей в Тиволи, были, вероятно, сделаны все его египетские статуи.

Отметим здесь же отвращение этого народа ко всем иностранным обычаям, особенно греческим [32], до эпохи покорения их греками; это отвращение было, должно быть, причиной полного равнодушия египетских художников к искусству других народов и препятствовало в такой же мере развитию науки, как и искусства. Как врачи не имели права прописывать лекарств, неуказанных в священных книгах, так и художникам не было позволено отступать от старого стиля, ибо законы ограничивали их духовные стремления подражанием предкам и запрещали всякие нововведения. Поэтому Платон сообщает [33], что статуи, сделанные в его время в Египте, ни по фигуре и ничем иным не отличаются от тех, которые существовали за тысячу и более лет [34]. Это отно-

сится к произведениям, сделанным до времени греческого владычества в Египте туземными художниками.

Еще одной, кроме указанных выше, из причин состояния египетского искусства являются положение и знания египетских художников. Эти последние были только ремесленниками и причислялись к самому низкому званию. Никто не посвящал себя искусству вследствие прирожденной склонности и особого влечения, а сын следовал, как и в других ремеслах и сословиях, образу жизни отца, который шел в свою очередь по стопам предшественника; таким образом, никто не оставил следа, могущего назваться его собственным. Оттого в Египте и не могло быть различных школ искусства, как в Греции. При таком положении дела художники не могли иметь ни образования, ни средств, которые бы побуждали их подняться до высот искусства; даже те, кто создавал нечто необыкновенное, не могли рассчитывать ни на какие почести или преимущества. Поэтому мастерам египетских статуй подходит слово скульптор в первичном его значении— „резчик“: они высекали свои статуи по определенной мере и форме и им было легко соблюдать закон, запрещающий отходить от правил. У греческих авторов сохранилось имя одного только из египетских ваятелей Мемнона [35]; он сделал три статуи при входе в один Фивский храм, и одна из этих статуй была самой большой во всем Египте.

Что касается учености египетских художников, то им недоставало знания одной из необходимейших для искусства науки, а именно анатомии. Наука эта в Египте, как и в Китае, совершенно не практиковалась и была неизвестна, ибо благоговение пред покойниками не позволило бы никоим образом производить препарирование трупа; по сообщениям Диодора, даже всякий разрез на нем считался убийством. Поэтому парасхист, как его называли греки, т. е. тот, кто бальзамировал трупы и делал для этого на них надрезы, по совершении этой операции должен был внезапно убегать, чтобы спастись от родственников покойного и других окружающих, преследовавших его проклятиями и камнями. Незнание египетскими художниками анатомии проявляется не только в неправильном изображении частей тела, но и в недостаточном обозначении костей и мускулов, о чем я буду говорить ниже. Анатомия простиралась у египтян только на изучение внутренностей, но и это ограниченное знание, переходившее в среде парасхистов от отца к сыну, для остальных оставалось, очевидно, тайной, ибо при приготовлении мумий никто, кроме них, не присутствовал. В египетских статуях замечаются также некоторые уклонения от

естественного соотношения частей; так, на некоторых головах уши поставлены выше носа, как это мы замечаем, между прочим, на сфинксах: на голове одной ниже приводимой статуи со вставными глазами в вилле Альтиери уши стоят на одном уровне с глазами, т. е. кончик уха и глаза стоят на прямой линии.

II. О СТИЛЕ ЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

Вторую часть этого отдела, о стиле искусства у египтян, заключающую в себе рисунок тела и одежды их фигур, можно разделить на три части. В первых двух будет говориться о древнейшем и затем о позднейшем стиле египетских скульпторов, а в третьей — о подражании египетскому искусству у греческих художников. Я постараюсь ниже показать, что истинные древнеегипетские произведения распадаются на два рода и что в их искусстве можно различать две различные эпохи: первая предположительно продолжалась до завоевания Египта Камбизом, а вторая охватывает все время, пока природные египетские художники работали под владычеством персов и греков; подражания же египетским произведениям были все, вероятно, сделаны при императоре Адриане. Во всех этих трех подразделениях будет сначала говориться о рисунке тела, а затем об одеждах фигур.

В древнейшем стиле рисунок тела имеет явственные и вполне определенные особенности, отличающие произведения этого стиля не только от рисунка других народов, но и от позднейшего стиля египтян; особенность эта выражается как в общем очертании или абрисе и контурах всего тела, так и в рисунке отдельных частей. Главнейшее и общее свойство этого стиля заключается в прямизне или в очерчивании фигур мало изогнутыми и умеренно волнистыми линиями. Как раз этот стиль господствует и в архитектуре и на орнаментах; оттого египетским фигурам недостает грации (божества эти были совершенно неизвестны в Египте [36]) и живописности. Страбон [37] замечает то же и об их постройках. Поза фигуры неестественна и принужденна, но ни одна из оставшихся египетских статуй не имеет параллельно-замкнутых ног, как об этом пишут некоторые из старинных писателей и как это бывает на этрусских фигурах; по новейшим достоверным сведениям нет этого и у двух колоссальных статуй недалеко от развалин Фив. Действительно, ноги у старинных статуй поставлены параллельно и не врозь носками, но, как две сдвинутые параллельные линейки, одна стоит перед другою. На одной мужской египетской статуе, в 14 пальмов вышиною, стоящей

в вилле Альбани, расстояние между ногами превосходит три пальма. Руки или висят прямо вниз, вдоль боков, к которым они присоединены и как бы прижаты, так что ни на одной фигуре не обозначено действия, выражаемого движением рук. Эта неподвижность рук—доказательство не неумения художника, но тех общепринятых правил, по которым он как по раз установленному образцу должен был работать, ибо характер действенности, которую они придавали своим фигурам, проявляется на обелисках и на других произведениях. Различные фигуры сидят на подогнутых ногах или стоят на коленях, почему их и можно бы было назвать энгоназами [38]; в этом положении изображены три Dii Nixi [39], стоявшие в Риме перед тремя кумирнями Юпитера Олимпийского.

В общем в египетских фигурах кости и мускулы обозначены мало, жил же и нервов совсем нет, но колени, лодыжки и локти отмечены выпуклостями, как и в природе. Спины не видно благодаря наличию столба, к которому статуи прислонены и с которым они выполнены из одного куска. В упомянутой статуе Антиноя спина свободна. Малая выпуклость очертаний египетских фигур является причиною их узкой и сжатой формы, которая, по Петронию [40], характеризует египетский стиль искусства. Египетские, особенно мужские, фигуры отличаются также необыкновенной узостью тела выше бедер.

Исключением из этих общих свойств и признаков египетского стиля, заключающихся в прямолинейности очертаний и форм и в малой обозначенности костей и мускулов, служат в египетском искусстве изображения зверей. В качестве особенно яркого примера можно привести [41] базальтового сфинкса в вилле Боргезе и другого, гранитного, в королевской дрезденской коллекции древностей [42], а также двух львов при входе в Капитолий и двух других у фонтана Феличе [43]. Эти животные сделаны с большим пониманием, с изящным разнообразием нежно очерченных изгибов и мягко сгибающихся частей. Суставы, только приблизительно обозначенные на человеческих фигурах, а также берцовые и другие кости на фигурах зверей выполнены отчетливо и красиво, а между тем и иероглифы на основании дрезденского сфинкса и львы вышеупомянутого фонтана обладают яркими признаками египетских произведений. Сфинксы у обелиска солнца, лежащего на Кампо Марцио, — того же стиля, и головы их сделаны очень искусно и тщательно. Из этого различия стиля между человеческими фигурами и изображениями животных можно сделать заключение, что так как статуи были изображениями божеств и священных личностей, то для них существовали

общие ограничения, но что, делая зверей, художник пользовался большой свободой. Чтобы представить себе системы древнего египетского искусства, надо припомнить систему управления в Спарте и Крите, где ни на палец нельзя было отступить от предписаний законодателя, в то время как звери исключались из этого определенного круга.

Далее в рисунке тела у египтян следует обратить особое внимание на внешние части, а именно на голову, руки и ноги. На голове глаза поставлены плоско и косо, не глубоко, как на греческих фигурах, а на одном уровне со лбом; поэтому и глазная кость, на которой резко обозначены брови, совершенно плоска. Брови, веки и края губ обозначены по большей части врезанными линиями. На одной из самых старинных женских голов — больше чем в натуральную величину — из зеленоватого базальта, находящейся в вилле Альбани, с пустыми впадинами глаз, брови обозначены плоской выпуклой чертой в ширину ногтя на мизинце: черта эта доходит до виска и там отрезана под прямым углом; от нижней глазной кости идет такая же черта, оканчивающаяся там же. Мягкого профиля греческих голов египтяне не знали; изгиб носа у них — как в натуре; скулы сильно очерчены и выпуклы, подбородок всегда мал, отчего овал лица несовершенен. Рот или губы вообще в природе, или по крайней мере у греков и европейских народов скорее опущенные от углов рта книзу, на египетских головах подняты кверху. Из всех мужских каменных фигур только одна имеет бороду. Эта голова больше натуральной величины, с базальтовым бюстом; она находится в вилле Людовизи; сделана она совсем плоско, прямоугольной формы, а локоны обозначены различными параллельными завитками.

Руки у египетских статуй имеют такую форму, как у людей, которые запустили и испортили свою недурно сложенную руку. Ноги отличаются от ног греческих фигур тем, что они площе и шире, а также тем, что пальцы на них имеют незначительную разницу по длине и, как пальцы рук, не имеют показанных суставов. Маленький палец не изогнут и не зажат внутрь, как на греческих статуях; значит ноги Мемнона не не были такими, как их изображает Покок [44]. Египетские дети ходили босиком [45], и пальцы их не были стеснены; но эта форма ноги происходит не от ходьбы босиком, а, должно быть, удержалась от оформления первоначальных фигур. Ногти обозначены только угловатыми обрезами, без всякого закругления или выпуклости.

На египетских статуях в Капитолии, на которых сохранились ноги, последние, как и у самого Аполлона Бельведер-

ского, неодинаковой длины; правая нога на одной из таких статуй на три дюйма римского пальма длиннее, чем другая. Но эта неровность ног имеет свои причины: ноге, стоящей несколько сзади и несущей тело, хотели придать именно столько, сколько она могла потерять для зрения от того, что подалась несколько назад. Пуп в мужских и женских фигурах поставлен необычно низко и углублен. Я опять повторяю здесь то, о чем упомянул в предисловии, а именно, что по гравюрам о сказанном судить невозможно: на египетских фигурах в изданиях Буассара, Кирхера, Монфокона и других не находится ни одного из приведенных признаков египетского стиля. Кроме того, на египетских статуях нужно уметь различать, что действительно является древним и что добавлено позже. Нижняя часть лица так называемой Изиды [46] в Капитолии (единственная из четырех, находящихся там крупнейших статуй, сделанных из черного гранита) — не старинного происхождения, а является новейшим добавлением. Я сообщаю об этом, ибо мало кто это знает и кто мог бы это найти; замечу еще, что на той же статуе и на двух других из крашеного гранита добавлены руки и ноги. Сидящая женская фигура в палаццо Барберини, держащая в ящике — подобно другой мужской статуе [47] у Кирхера [48] — маленького Анубиса, — тоже с позже приделанной головой.

В этой же главе хорошо было бы сказать для поучения занимающихся искусством о различных формах фигур богов и о зрительно раскрытых олицетворениях их и свойствах. Но так как здесь с излишком говорилось о других предметах, то мне придется ограничиться лишь некоторыми замечаниями.

Мало сохранилось таких статуй, на которых божество изображено с головой животного, в котором его почитали. В палаццо Барберини есть статуя (уже упомянутая) в человеческую величину [49] с головой ястреба; она изображает Озириса; другая статуя, с головой чего-то среднего между львом, кошкой и собакой, находится в вилле Альбани; в этой же вилле есть маленькая сидящая фигура с головою собаки; все три сделаны из черноватого гранита. Голова второй из этих статуй покрыта сзади обыкновенной египетской повязкой, заложенной многими складками, закругленной спереди и падающей через плечи назад на два пальма длины. На голове возвышается перпендикулярно так называемый лимб (сияние) больше пальма вышиною; с лимбом потом изображали фигуры [50] богов, императоров и святых. Те, кто, подобно Варбуртону, думают, что статуи божеств этого рода более позднего происхождения, чем чисто человеческие, могут быть уверены, что



Анубис в виде сидящего павиана

Серый гранит. Римская работа, подражающая древнеегипетской

Рим. Вилла Альбани. С гравюры на меди

вышеуказанные фигуры также старинны, если не старее их, как и самые древние в Капитолийском музее, на которых человеческий образ неизменен. Капитолийский Анубис [51] из черного мрамора не является произведением египетского искусства, а сделан при Адриане.

Страбон [52], а не Диодор, по словам Покока, сообщает о Фивском храме, что внутри его совсем не было человеческих фигур, а были только звериные, и Покок [53] хочет распространить это замечание на другие, там же сохранившиеся храмы. А между тем теперь находят больше египетских фигур, которые по их атрибутам изображают божества в полном человеческом обличии, чем с головами зверей, как это доказывает, между прочим, известная таблица Изиды, находящаяся в Турине, в музее короля сардинского. Ни на одном из древних памятников этого народа [54] не встречается Изиды [55] с рогами на голове. Женские фигуры в Капитолии скорее всего могут быть истолкованы, как изображения Изиды. Жрицами они быть не могут, ибо в Египте женщинам эта должность не поручалась [56]. Мужские же фигуры, находящиеся в этом месте, могут быть также статуями фивских верховных жрецов, которые все стояли там. О крыльях египетских божеств будет сказано в третьем отделе этой части. Здесь же еще можно заметить, что нет ни одной статуи в Риме из древнеегипетских произведений, которой был бы вложен в руки систр, больше того, кроме края таблицы Изиды, инструмент этот вовсе не изображается, поэтому ошибочно думают те, кто, подобно Бианкини [57], утверждает, что видел его еще на других обелисках. Об этом я уже говорил в другом месте [58]. Посохи божеств снабжены обыкновенно птичьей головой; такое украшение часто употреблялось и египтянами и другими народами, как это доказывают сидящие фигуры по обеим сторонам [59] большой таблицы из красного гранита в саду палаццо Барберини, а не там, где сообщали Пококу. Эта птица, — вероятно, та самая, которую жители называют теперь абукерданом [60], — величиною с маленького журавля. Греки также носили палки [61], сверху украшенные фигурами птиц. У ассирийцев, по словам Геродота, наверху вырезывались яблоки, розы, лилии, орлы и т. п. Орел на посохе Юпитера, описанный Пиндаром [62], который можно видеть на прекрасном жертвеннике в вилле Альбани, был заимствован из обычного употребления.

Египетские сфинксы — обоих полов: впереди — женского, с женской головой, сзади — мужского. Это никем еще не было замечено. Я высказал это [63] на основании одного резного камня в музее Штосса и этим пояснил до сих пор не-

понятое место [64] у поэта Филемона, говорящего о мужских сфинксах; греческие художники [65] делали иногда сфинксов с бородою. Это нашел я на одном рисунке коллекции кардинала Альбани и думал, что произведение, с которого снят рисунок, давно утеряно. Но оно было найдено в гардеробной палаццо Фарнезе и оказалось рельефной работой из обожженной глины. Геродот, называя сфинксов [66] ἀνδροφιλλες, по моему мнению, указывает на их двойной род. Особенно замечательны сфинксы, находящиеся по четырем сторонам обелиска-солнца; у них человеческие руки с острыми изогнутыми когтями хищных животных.

Во втором отделе древнейшего египетского стиля об одеждах фигур я обращаю прежде всего внимание на то, что одежды эти были главным образом [67] из льняных тканей, которые в этой стране [68] изготовлялись часто; одежда египтян, называемая калазирис, оканчивалась внизу [69] сборчатым кантом или краем со многими складками и доходила до самых ног [70]; мужчины поверх этого носили еще белый плащ. Но мужские изображения сделаны все нагими как на статуях, так и на обелисках, и на них нет ничего, кроме передника, надетого на бедра и закрывающего нижнюю часть тела. Передник этот заложен мелкими складками. Так как, по всей вероятности, это — изображение божеств, то можно предположить, что здесь, как и у греков, их было принято изображать нагими; а может быть, этот передник был древнейшим одеянием, остававшимся еще долго потом у арабов: последние не имели другой одежды [71], кроме передника вокруг бедер и башмаков на ногах.

В этом древнейшем стиле одеяние, особенно женское, обозначено только выдающимся или приподнятым краем вокруг шеи и ног, как это видно на так называемой капитолийской Изиде и на двух других статуях там же. На середине грудей обозначен маленький кружок, и от него, как радиусы, идут во все стороны близко лежащие друг к другу прорезы в два пальца шириною. Это можно было принять за уродливое украшение. Я же того мнения, что это — складки тонкого покрывала, облекающего грудь, потому что на одной египетской Изиде, позднейшего и более красивого стиля в вилле Альбани, на грудях, которые по первому взгляду представляются открытыми, едва заметны возвышающиеся складки, идущие в том же направлении от середины груди. Одеяния этих фигур скорее только подразумеваются. На одной мумии нарисована Изида [72], одетая таким же образом, а двадцать колоссальных деревянных статуй, наложниц царя Микерина, принимаемых Геродотом [73] за нагих, имели, может быть, подобную

же одежду; по крайней мере, теперь не встречается ни одной совершенно нагой египетской статуи. То же самое замечает Покок [74], говоря о сидящей статуе Изиды, которую можно было бы принять за совершенно нагую, если бы у нее не было выдающегося края одежды над лодыжкой; поэтому он и представляет себе это одеяние сделанным из кисеи, из которой и теперь в большие жары восточные женщины носят рубашки.

Совсем особенным образом одета вышеупомянутая сидящая статуя в галлерее Барберини; сверху донизу простирается на ней одежда, как колокол, без складок. Понятие об этом можно получить из фигуры, описанной Пококом [75].

В этом же роде сделана юбка очень старой женской фигуры, из черного гранита, в три пальма вышиною, находящейся в Риме, в музее Урбано Роланди; и так как книзу юбка эта не расширяется, то нижняя часть фигуры похожа на столб. Эта фигура держит перед грудью сидящего кинокефала на ящичке с четырьмя вертикальными рядами иероглифов. Ног ее совсем не видно.

Выпуклые расписанные фигуры, сохранившиеся в Фивах, были, должно быть [76], — как было в свое время изображено платье Озириса [77], — без всяких отклонений, без света и тени. И это не должно нам казаться настолько странным, как показалось тому, кто дал нам эти сведения, ибо все выпуклые произведения сами собой получают свет и тени, будь они из белого мрамора или из какого-нибудь другого одноцветного материала, но если бы их расписать так же, как это принято в живописи, то получилось бы полное смешение. Впрочем, в Египте находятся и другие расписанные скульптурные вещи [78].

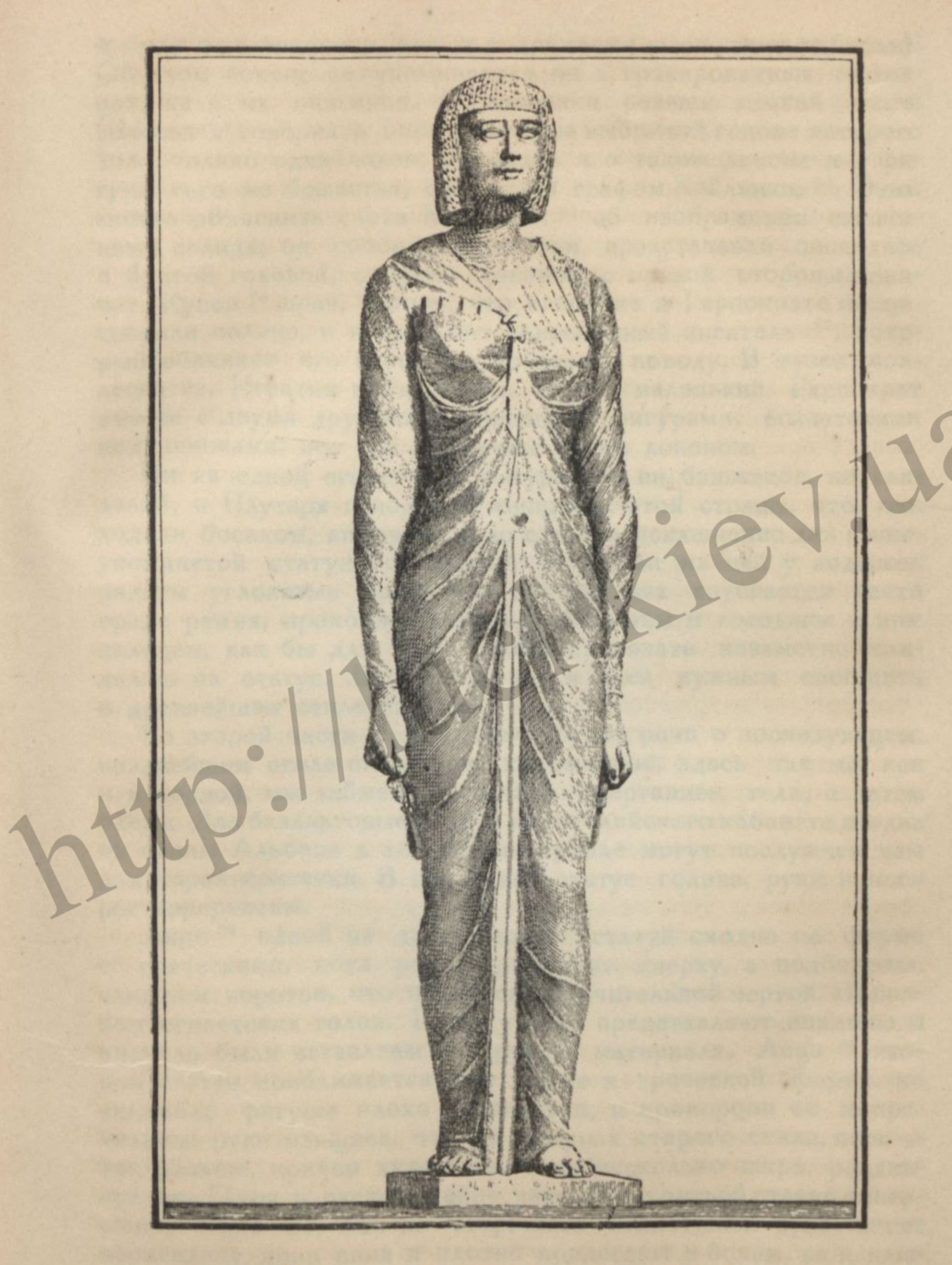
Можно кое-что сказать и о других частях египетского одеяния. Мужчины ходили обыкновенно с непокрытой головою и в этом представляли противоположность персам, о чем упоминает и Геродот, говоря о различной твердости черепов персов и египтян, которые пали на поле битвы. У дошедших до нас египетских мужских статуй голова покрыта или повязкой или шапкой — это статуи или богов или царей. На некоторых повязка спускается двумя широкими концами, плоскими или закругленными кнаружи и покрывает как плечи, грудь, так и часть спины. Иногда головной убор персов походил на митру, а иногда был сплющен наверху, вроде уборов, которые носились 200 лет назад, как, например, шапка, которую мы видим на портретах известного типографщика Альда-Мануция.

Встречаются также и фигуры животных в повязках и митрах, как, например, сфинкс и ястреб, о которых мы говорили

выше: первый изображен в повязке, второй — в митре. В музее упомянутого выше Роланди находится большой базальтовый ястреб в митре, вышиною около трех пальмов. Повязка, плоская сверху, связывалась под подбородком двумя тесьмами, как это можно видеть в том же музее на единственной черной гранитной сидящей фигуре, вышиною в четыре пальма. На этой повязке возвышается в пальм высотою украшение, которое, между прочим, встречается также на головном уборе одной из фигур обелиска Барберини. Это украшение принимают за кустарник (пучок) Диодора [79], служивший главным украшением царей. На некоторых фигурах как мужских, так и женских, обозначено четыре ряда камней, жемчужин и т. п.; такие украшения висят на груди, как мантильи, и встречаются часто на канопах и мумиях. На женских фигурах голова всегда покрыта повязкой, которая часто составлена из множества мелких складочек, как это видно на голове из зеленого базальта в вилле Альбани. На этой повязке на лбу изображен продолговатый камень, и над лбом только этой головы обозначено начало волос.

Говоря об отдельных прическах, я хотел бы коснуться только того, что незамечено другими писателями. Встречаются парики из чужих волос, как я предполагаю, на основании одной из стариннейших египетских голов в вилле Альтиери. Волосы эти множеством мельчайших завитушек падают по плечам; судя по тысячам завитушек, я думаю, что было бы слишком трудно сделать эту прическу из своих волос. Там, где начинаются сами волосы, вокруг лба положена повязка или диадема, завязанная спереди. Подобная же прическа встречается на одном из рельефов, украшающих жилище римского сенатора в Капитолии, среди других голов и рельефов. Там также волосы мелко завиты. Этой головы я касаюсь ниже, в третьей части. Наличие подобного парика — с внутренней, совсем гладкой стороной — у Покока подтверждает мое мнение; здесь видна сетка, как мы ее теперь называем, к которой пришивались волосы [80]. Поэтому я не знаю, правда ли, что одна такая накладка на одной из египетских статуй в Капитолии сделана из перьев, как говорится об этом в описании [81]. Но так как известно, что карфагеняне носили подобные парики из волос (парик был у Аннибала [82] во время его похода в Лигурийскую землю), то весьма вероятно, что это обыкновение было и у египтян.

Другая особенность прически египтян состояла в том, что они носили единственный локон волос на бритой голове, как это видно на одной черной мраморной статуе [83] в Капитолии; локон этот на ней расположен над правым ухом (о статуе



Женская статуя, так называемая „Изида"
Серый мрамор. Римская работа, подражающая древнеегипетской
Рим. Вилла Альбани. С гравюры на меди

я буду еще говорить, как о подражании египетским работам). Об этом локоне не упоминается ни в гравированных таблицах, ни в их описании. В описании резных камней музея Штосса я говорил о Гарпократе, на выбритой голове которого тоже только один локон; упоминал я о таком локоне и у фигуры того же божества, описанной графом Кайлюсом [84]. Этим можно объяснить слова Макробия [85] об изображении египтянами солнца; он сообщает, что они представляли последнее с бритой головой, с одним локоном с правой стороны. Значит Купер [86] прав, говоря, что египтяне в Гарпократе олицетворяли солнце, и неправ тот современный писатель [87], который обвиняет его в ошибке по этому поводу. В музее коллегии св. Игнатия в Риме есть такой маленький Гарпократ вместе с двумя другими бронзовыми фигурами, египетскими подлинниками; все три украшены таким локоном.

Ни на одной египетской фигуре нет ни башмаков, ни сандалий, и Плутарх говорит о женщинах этой страны, что они ходили босиком; впрочем, надо сделать исключение для вышеупомянутой статуи, описанной Пококом: на ней у лодыжек надеты угловатые браслеты, от которых спускается нечто вроде ремня, проходящего между большим и соседним с ним пальцем, как бы для того, чтобы привязать незаметно сандалию на статуе. Вот и все, что я счел нужным сообщить о древнейшем стиле египтян.

Во второй части этого отдела будет речь о последующем, позднейшем стиле египетских художников; здесь так же, как и в первой, мы займемся сначала очертанием тела, а затем одежд. Две базальтовые статуи капитолийского кабинета и одна из виллы Альбани в том же материале могут послужить нам для характеристики. В последней статуе голова, руки и ноги реставрированы.

Лицо [88] одной из двух первых статуй сходно по форме с греческими, хотя рот и приподнят кверху, а подбородок слишком короток, что является отличительной чертой старинных египетских голов. Глаза у них представляют впадины и вначале были вставлены из другого материала. Лицо [89] второй статуи приближается еще более к греческой форме, но ансамбль фигуры плохо обрисован, и пропорции ее неправильны: руки изящнее, чем на фигурах старого стиля, ноги — как раньше, причем художник лишь несколько шире раздвинул их. Позы и расположение первой и третьей статуй совершенно такие же, как на старинных египетских: руки висят перпендикулярно вниз и плотно прилегают к бокам, за исключением первой, где пробуравлено отверстие. Спиной, как и те древние фигуры, они обе приставлены к угловатому столбу.

На второй фигуре руки расположены свободнее; в одной руке у нее рог изобилия с плодами; статуя эта свободна и не прислонена спиною к колонне.

Статуи эти сделаны, возможно, египетскими мастерами, но уже при господстве греков, которые ввели в Египет своих богов и свое искусство, а с другой стороны, переняли египетские обычаи. Во времена Платона, т. е. тогда, когда египтяне находились под персидским владычеством, они заказывали статуи; весьма значит, вероятно, что при Птоломеях они продолжали свое искусство тем более, что вполне сохранили свой культ. Еще одним отличаются статуи этого последнего стиля, а именно тем, что они не имеют иероглифов, тогда как на большинстве более древних фигур их можно найти частью на базе, частью на колонне, около которой статуя стоит. Но в общем характерной чертой служит самый стиль статуи, а не иероглифы, потому что хотя их и не встречается на подражаниях египетским статуям, — о чем будет речь ниже, — имеются, однако, и подлинно древние египетские фигуры, на которых нет никаких следов этих знаков; среди них назовем два обелиска в Риме: один перед собором св. Петра, другой перед церковью Марии Маджоре. Плиний [90] делает то же замечание о двух других обелисках. Лев при входе в Капитолий и два других, из гранита, между королевскими древностями в Дрездене также не имеют иероглифов, подобно двум фигурам в галлерее Паганини, из которых одна имеет голову ястреба и упомянута выше. То же можно заметить и об одной маленькой египетской фигурке древнего стиля в вилле Альтиери.

Что касается египетских одежд, то на трех вышеприведенных женских статуях имеются две нижние одежды, верхнее платье и плащ. Это не противоречит словам Геродота [91], уверяющего, что египтянки носили только одну одежду: он, верно, говорит о верхней одежде. Нижняя одежда двух капитолийских статуй мелкими складками спадает до пальцев ног, а по бокам — до пьедестала. Этой одежды не видно на третьей статуе из виллы Альбани, потому что у нее нет более прежних ног. Эта нижняя одежда, которая, судя по всему, была сделана из льняной материи, начиналась приблизительно от талии; вторая нижняя одежда, очевидно, представляющая очень тонкое полотно, была как бы верхней рубашкой; она покрывала грудь до шеи и имела короткие рукава, закрывающие только верхнюю часть руки. По этим рукавам, которые показаны выпуклым краем, можно догадаться об этой нижней одежде на первых двух статуях; груди их кажутся совершенно открытыми, настолько прозрачной и тонкой следует

представлять себе эту материю. На третьей статуе драпировка на груди более заметна благодаря множеству мелких, почти незаметных складок, которые, расходясь от груди, расходятся во все стороны, как мы это описывали выше.

На первой и на третьей статуях верхнее платье совсем одинаково; оно плотно прилегает к телу, за исключением нескольких плоских складок, которые натягиваются. Впрочем, на всех трех статуях платье не идет дальше нижней части груди, где оно подтянуто и поддержано плащом.

Плащ лежит двумя своими концами на плечах и ими же прикрепляется под грудью к самому платью. Часть этих концов узлом спускается ниже груди; на прекрасной греческой Изиде в Капитолии и на более крупной Изиде дворца Барберини, которые обе сделаны из мрамора и являются греческими работами, можно видеть такие платья, подвязанные концами плаща. Таким образом, платье приподнимается кверху, и мягкие складки, падающие на бедра и ноги, идут вверх, а одна прямая складка падает с груди и идет между ногами, до самых ступней. На третьей статуе из виллы Альбани есть маленькое различие: только один конец плаща перекинут через плечо, другой же подведен под левую грудь, и оба связаны с платьем посредине. Это все, что видно от плаща; остальное должно было падать назад и скрыто колонной, к которой та статуя прислонена, как и первая. Вторая статуя — без колонны, и плащ обвивает ей нижнюю часть тела.

Предметом третьей части этого отдела будут фигуры, которые, походя на древнейшие египетские статуи, более чем последние, не выполнены ни в этой стране, ни ее художниками, но являются подражаниями египетским образцам, сделанными по заказу Адриана и, как кажется, все найдены в его вилле в Тиволи. На некоторых из них он потребовал точного подражания древнеегипетским фигурам, в других — дал соединение египетского искусства с греческим.

В обоих разрядах есть статуи, которые позой и положением напоминают древние египетские фигуры: они поставлены прямо, безжизненно, руки висят перпендикулярно и прижаты к бокам, ноги расположены параллельно друг другу, спина прислонена к колонке с гранями. Другие поставлены в той же позе, но руки расположены свободнее, держат или указывают на что-нибудь. Не на всех этих статуях сохранились их античные головы; они, как и упомянутая в прошлой главе Изида, имеют новую голову. Это следует особенно отметить, так как во многих описаниях египетских статуй это, повидимому, не было известно, а Боттари [92] останавливается долго на голове этой Изиды. Пряди волос, лежащие на плече, сохрани-

лись, и по их образцу сделаны локоны на новой голове. По реставрации этой статуи была найдена старая подлинная голова; ее купил кардинал Полиньяк, музей которого был приобретен прусским королем[93]. Здесь я укажу сначала различные произведения этого рода, остановлюсь на самых замечательных, дам анализ их очертаний и формы и затем уже коснусь одежды.

Из статуй этого рода особенно отличаются [94] две из красного гранита, расположенные против епископского дворца в Тиволи, и упомянутая статуя египетского Антиноя, стоящая в Капитолии. Последняя несколько больше натуральной величины, а две первые почти вдвое больше ее. Они имеют положение древнеегипетских фигур и стоят, как они, около граненой колонки, но без иероглифов. Бедра и нижняя часть тела покрыты у них передником, на голове — повязка, концы которой соединяются спереди. Это сходство было причиной того, что почти все относили их к самым древним египетским произведениям. На голове у них, как на кариатидах, корзины; корзина и вся статуя сделаны из одного куска. Однако лишь целое имеет египетский вид, части же египетской формой не обладают. Грудь, плоская на древних мужских фигурах, здесь выпуклая и высокая. Ребра под грудью, совсем невидные на первых, резко обозначены на последних. Там тело худощаво над бедрами, здесь оно очень полно. Суставы и сочленения колен здесь гораздо заметнее, а мускулы на руках и других местах бросаются в глаза. Лопатки, едва заметные на первых фигурах, на последних явно округлены; а ноги по форме подходят к греческим. Но главная разница заметна в лице, выполнение которого совсем не в египетском духе и вообще непохоже на египетское. Глаза не лежат, как это бывает в действительности и на древнейших египетских статуях, почти в одной плоскости с костями глазницы; они расположены углубленно — по греческому образцу — для того, чтобы выделить глазную кость и усилить впечатление света и тени. Строение лица скорее греческое и вполне похожее на физиономию египетского Антиноя. Поэтому я и думаю, что и эти статуи могут быть его египетскими изображениями. Египетский Антиной в Капитолии обнаруживает еще более явный греческий стиль, так как статуя свободна со всех сторон и не прислоняется к колонке. Сюда же можно отнести различных сфинксов; в вилле Альбани имеются четыре гранитных сфинкса, головы которых не могли быть ни задуманы, ни исполнены египетскими художниками. Мраморных статуй Изиды сюда относить не следует: сделанные совершенно в греческом стиле, они были исполнены во времена

императоров, ибо во времена Цицерона [95] в Риме еще не был принят культ этого божества.

Между рельефами, относящимися к подражениям, следует особенно выделить рельеф из зеленого базальта во дворце палаццо Маттеи [96], на котором изображена процессия египетского жертвоприношения. Другое произведение этого рода рассмотрено мною уже в другом месте. Изображенная здесь Изида сделана крылатой, и ее крылья сзади спускаются вниз, закрывая всю нижнюю часть тела. Изида на таблице Изиды также имеет большие крылья, которые, однако, стоят у ней над бедрами и простерты вперед, чтобы словно осенить фигуру, подобно крыльям херубов. На одной мальтийской монете [97] встречаются подобные две фигуры с такими же крыльями вроде херубов и, что стоит заметить, с бычачьими ногами. Фигуры эти поставлены одна против другой, а крылья их от бедер протянуты вперед, навстречу друг другу. На одной мумии есть также такой рисунок фигуры с крыльями у бедер, которые поднимаются, чтобы дать тень другой фигуре, сидящей сзади [98].

Я не могу не указать здесь на утверждение Варбуртона [99], что знаменитая таблица Изиды, или Вемби, выполненная из бронзы и выложенная серебряными фигурами, сделана в Риме. Это мнение, однако, не имеет основания и приведено только как его личное мнение. Я не мог исследовать самой таблицы, но иероглифы, которые на ней находятся и которые не встречаются на римских подражаниях, доказывают ее древность и опровергают мнение Варбуртона.

Кроме статуй и рельефов, сюда следует отнести сохранившиеся канопы, исполненные из базальта, и резные камни с египетскими фигурами и символами. Из канопов позднего времени два, самые прекрасные, из зеленого базальта принадлежат кардиналу Альбани; лучший из них был уже опубликован [100]. Другой — такой же — стоит в Капитолии и был найден, как и те, на вилле Адриана в Тиволи. Рисунок и форма на них, особенно головы, не оставляют сомнения о времени их исполнения. Между резными камнями все те скарабеи, выпуклая сторона которых изображает жука, а плоская имеет изображение египетского божества, относятся к позднейшим временам. Писатели [101], считающие их очень старинными, имеют основание для отнесения их к древности только в посредственности работы, а для отнесения к Египту совершенно не имеют данных. Затем все другие резные камни с изображением фигуры и головы Сераписа или Анубиса — римского происхождения. Серапис не имеет ничего египетского; предполагают, что культ этого божества возник во

Фракии и был введен в Египте при первых Птоломеях [102]. В кабинете Штосса есть 15 резных камней с изображением Анубиса; они все принадлежат позднейшим временам. Камни, называемые абраксами, признаются теперь знаками гностиков и василидианцев, еретиков первых веков христианства, и не заслуживают в дальнейшем внимания с художественной стороны.

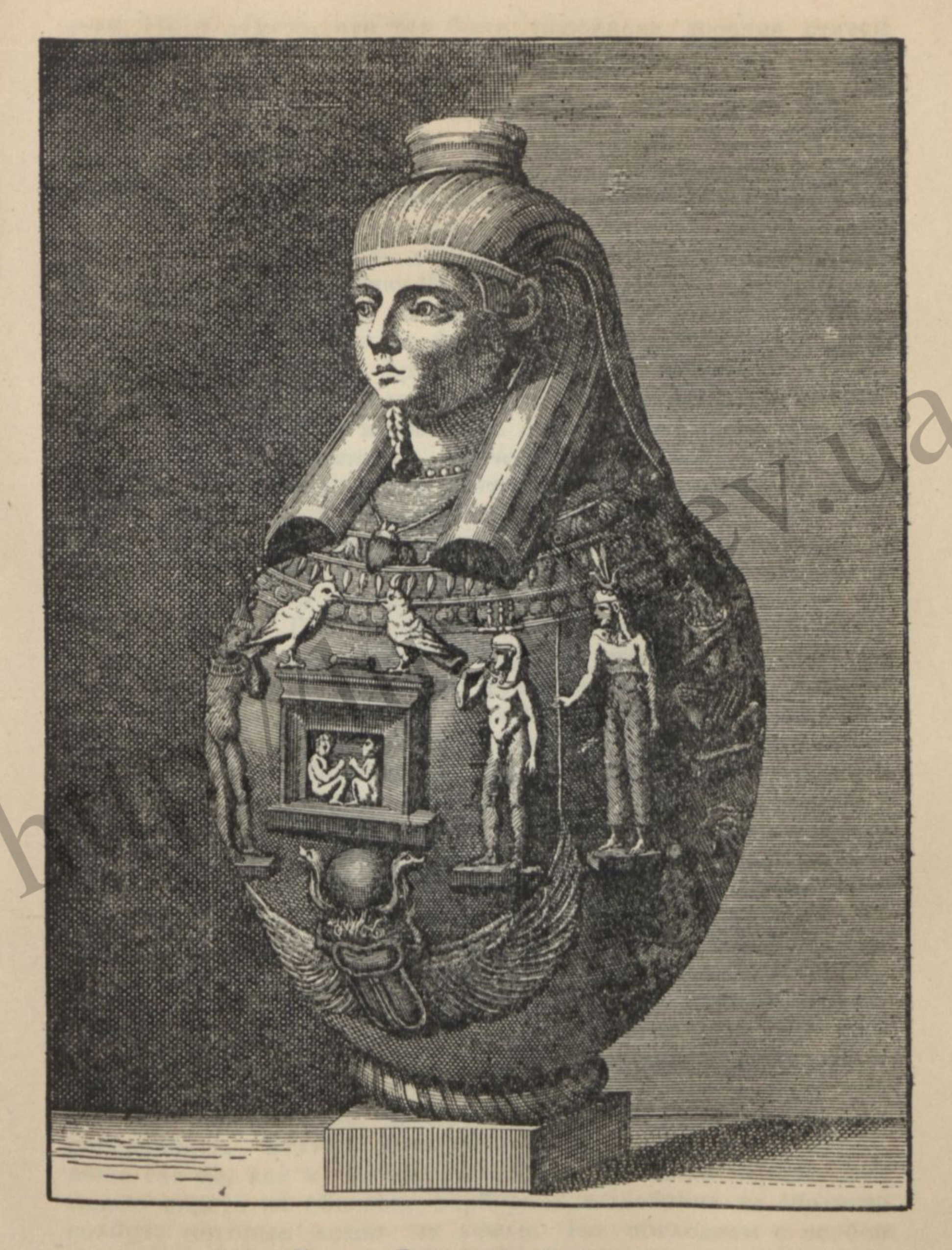
Об одеждах фигур, представляющих подражание древнеегипетским, можно сказать то же самое, что о форме и рисунке всего тела. Некоторые мужские фигуры, сделанные по-настоящему египетскому типу, одеты только в передник; та, о которой я говорил выше и которая имеет локон волос на выбритой голове, совсем не имеет одежды, чего никогда не бывает среди старинных мужских фигур египтян. Женские фигуры этого последнего стиля одеты совершенно, как и в первом; некоторые в подражаниях старинным образцам так, что одежда обозначена оторочкой на ногах и наверху, вокруг шеи и рук. На некоторых из этих фигур посредине тела спускается между ногами одна большая складка; на теле одежду должно только мысленно представлять себе. Кроме этой одежды, женские фигуры носят плащ, завязанный на груди, как у греческой Изиды; больше от плаща ничего не видно. В вилле Альбани есть одна мужская фигура из черного мрамора, о которой стоит поговорить отдельно; ее голова потеряна, она одета по-женски, но пол ее обозначен под одеждами, так что не остается никаких сомнений. В галлерее Барберини есть мраморная Изида [103], обвитая змеей, головные украшения которой совсем египетского характера. Украшение, которое она носит на груди [104], сделано из нескольких рядов шнуров [105], как это встречается на канопах.

Вот три отделения второй главы о стиле египетского искусства: в первом говорится о древнейшем стиле, во втором — о позднейшем, а в третьем — о подражаниях египетским образцам.

III. МЕХАНИЧЕСКАЯ СТОРОНА ЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА

Здесь мы будем говорить о механической стороне египетского искусства: во-первых, о самой обработке произведений, а во-вторых, о материале употреблявшемся для них.

Что касается самой работы египетских художников, то Диодор Сицилийский [106] говорит, что египетские скульпторы, приготовив надлежащим образом камень и придав ему необходимую величину, распиливали его пополам и работали так, что два мастера делили между собою работу над одной ста-



„Каноп". Декоративный сосуд
Зеленый базальт. Римская работа, подражающая древнеегипетской
Рим. Вилла Альбани. С гравюры на меди

туей. Надо думать, что так была исполнена древняя статуя Аполлона, воздвигнутая в Самосе в Греции: Телекл работал над одной половиной в Ефесе, Феодор — над другой в Самосе. Разрез проходил под бедрами, но работа была выполнена так аккуратно, что обе части совершенно сливались при соединении [107]. Я думаю, что иначе нельзя объяснить сказанное писателем. Потому что как себе представить — это предполагают все переводчики, — чтобы деление происходило вдоль тела, от макушки до ног, подобно разрезавшимся, по сказаниям, сверху донизу [108] Юпитером первых двойных людей, которые состояли из двух тел — мужского и женского. Египтяне так же отнеслись бы к подобной работе, как к тому человеку, наполовину черному, наполовину белому, которого показал им первый Птоломей [109]. Чтобы доказать все сказанное, я могу привести мраморную статую, сделанную в египетском стиле, без сомнения, греческого художника: это — неоднократно упоминавшийся Антиной, изображенный так, как ему поклонялись в Египте, сходство которого с портретными его головами доказывает его имя; он прежде, вероятно, стоял между другими египетскими божествами в так называемом Капоно, в вилле императора Адриана в Тиволи, где и был найден. Тем не менее статуя не имеет египетских форм; ее туловище короче и шире, и, кроме позы, она выполнена всецело по правилам греческого искусства. Статуя эта состоит из двух частей, соединенных под передником: по одному этому она должна быть отнесена к числу подражаний египтянам. Надо, впрочем, думать, что по этому методу, сообщаемому Диодором, изготовлялись только колоссальные статуи, так как все остальные выполнены из одного куска. Тот же писатель говорит между тем о многих египетских колоссах, сделанных из одного куска [110], из которых некоторые сохранились и до нашего времени [111]. Между ними была статуя царя Озимандии, ноги которой были длиною в 7 локтей.

Все дошедшие до нашего времени египетские статуи исполнены с замечательной тщательностью, закончены, выглажены и отполированы. Нет ни одной, которая была бы закончена только с помощью простого резца, как это мы видим на некоторых лучших греческих статуях из мрамора, потому что так нельзя было придать граниту и базальту гладкой поверхности. Статуи, стоящие наверху обелисков, выполнены так же, как и те, которые рассматриваются вблизи. Это можно видеть на обелиске Барберини, а особенно на обелиске солнца, которые лежат на земле. На последнем с особой тонкостью и пониманием сделано ухо одного сфинкса; даже на греческих барельефах не встречаешь подобного закончен-

ного уха. То же самое наблюдается на одном, несомненно, древнеегипетском, резном камне в музее Штосса [112], который по обработке ничем не уступает лучшим греческим геммам. Это — фигура сидящей Изиды, вырезанная на исключительно красивом ониксе. Он вырезан углубленно, согласно приемам работ на обелисках. Под тонким коричневым слоем камня проходил белый, и художник углубил изображение лица и рук богини, чтобы они были белые.

Египетские художники часто на месте глаз делали углубления и вставляли туда глазные яблоки из другого материала. В вилле Альбани есть такая статуя из зеленоватого базальта, а в вилле Альтиери такая же отломанная голова. Там же находится другая голова с частью бюста; глаза на ней так хорошо вделаны, что кажутся литыми.

Материалом для скульптурных работ египтянам служили дерево, бронза и камень. В музее коллегии св. Игнатия в Риме есть три статуи из кедрового дерева; они сделаны, подобно мумиям, и одна из них раскрашена. Гранит, эфиопский мрамор [113] Геродота или фивский [114] камень [115] бывают двоякого рода — черноватый и красноватый; три огромные статуи из последнего стоят теперь в Капитолии. Из черноватого гранита там же находится большая Изида, а наряду с нею (самая крупная фигура) в вилле Альбани — уже упомянутый мнимый Анубис в натуральную величину. Более грубые сорта этого гранита шли на колонны.

Базальт употреблялся тоже двух родов — черный и зеленоватый; из первого чаще всего делали животных, примером чему служат львы при входе в Капитолий и сфинксы в вилле Боргезе. Но два самые большие сфинкса — один в Ватикане, другой в вилле Джулии, — оба в десять пальмов длиною, сделаны из красноватого гранита. Головы их длиною в два пальма. Из черного базальта сделаны между другими уже упомянутые две статуи позднейшего египетского стиля в Капитолии и несколько более мелких фигур. Из зеленоватого базальта сохранились обломки ног в вилле Альтиери, а также прекрасная ваза с иероглифами и женскими ногами сверху, стоящая в римской коллегии св. Игнатия. Из этого же камня в позднейшее время были сделаны подражания египетским фигурам, например, канопы и маленький сидящий Анубис в Капитолии.

Кроме этих фигур из обычного камня, попадаются еще сделанные из алебастра, порфира, мрамора и смарагдовой плазмы. Алебастр добывался [116] на фивских каменоломнях; из алебастра сохранилась сидящая статуя Изиды, с Озирисом на коленях, в два пальма вышиною, и еще одна маленькая в музее коллегии св. Игнатия.

Из алебастровых статуй сохранилась только одна упомянутая Изида из виллы Альбани [117]. Верхняя часть ее туловища, которая была отломана, реставрирована драгоценным алебастром.

Порфир бывает тоже двух сортов, красный и зеленоватый: последний встречается реже и испещрен иногда золотистыми точками; это качество Плиний [118] приписывает фивскому камню. Таких фигур не осталось совсем, есть зато колонны, которые более драгоценны. Четыре такие колонны находились во дворце Фарнезе и были отправлены в Неаполь для галлереи в Портичи. Две из них стоят перед воротами св. Павла, в храме Трех фонтанов; две другие — в церкви св. Лаврентия, вне стен Рима, но они так углублены в стену, что видна только малая часть. В палаццо Вероспи стоят две большие вазы новейшей работы из этого камня, а в вилле Альбани — меньшая, но старинная. Красный порфир, по словам Аристида [119], добывался в Аравии (Ассеманни, библиотекарь в Ватикане, уверяет, что между Красным морем и горой Синаем есть целые горы из этого камня); имеются сделанные из него статуи, но не египетские, а относящиеся ко временам императоров. Некоторые изображают пленных царей, две из них стоят в вилле Боргезе и две другие — в вилле Медичи. К тому же времени относится сидящая женская фигура во дворце Фарнезе, голова и руки которой, очень плохие, представляются сделанными из бронзы Дж. делла Порта. Верхняя часть фигуры в панцыре сделана в Риме, была найдена неоконченной (как она есть) в Кампо Марцио, как о том сообщает Пирро Лигорио в своих рукописях ватиканской библиотеки; к позднейшему времени относится более высокая по качеству Паллада виллы Медичи и прекрасная Юнона виллы Боргезе, в неподражаемой одежде — у обеих руки, ноги и головы сделаны из мрамора; здесь же упомянут обломок одетой богини при входе на Капитолий. Это, должно быть, произведения греческих художников, живших в Египте, о чем я расскажу подробнее во 2-й части моей книги. Из древнейших египетских порфировых фигур сохранилась лишь одна голова какого-то фантастического зверя, привезенная из Рима в Сицилию. В Фивском лабиринте были статуи из этого камня [120].

Из мрамора, кроме вышеупомянутой головы, вделанной в стену Капитолия, в Риме нет ни одного древнеегипетского произведения. Но из белого мрамора в Египте были большие здания, о чем свидетельствуют коридоры и залы [121] большой пирамиды [122]. И теперь можно там видеть куски обелисков [123] и статуи сфинксов из желтого мрамора [124], из которых от-

дельные доходят в длину до 22 пальмов; есть там также колоссы из белого мрамора [125]. Найден также большой обломок обелиска из черного мрамора [126]. В адриановой вилле в Тиволи обнаружен был обломок большой статуи из „античного россо“; судя по стилю, это римская работа времен Адриана; теперь она находится в вилле Альбани. Из смарагдовой плазмы сохранилась одна единственная маленькая сидящая фигура, подобно алебастровой статуе, в той же вилле.

Оканчивая эту главу о египетском искусстве, я должен заметить, что до сих пор совсем не найдено монет этого народа, по которым можно было бы расширить наши сведения об его искусстве. Можно даже было бы предположить полное отсутствие чеканных монет в Египте, если бы не некоторые сведения у древних писателей, которые, между прочим, говорят о так называемом оболе, вкладываемом в уста мертвецов. Поэтому-то на некоторых мумиях, особенно на разрисованной в Болонье, рот попорчен: в нем искали монет. Покок [127] тоже говорит о трех египетских монетах, но не указывает, к какому времени их отнести; повидимому, они чеканены не ранее завоевания Египта персами.

Недавно в Риме появилась серебряная монета. На одной ее стороне, на четыреугольном углублении, изображен летящий орел; на другой — бык, над которым расположен обычный египетский священный символ — шар с распростертыми крыльями, из которого выходят змеи. Перед передними ногами быка находится так называемое египетское Т, несколько отличное от известного ♀. Под быком — громовая стрела. Самое странное — знак на левой ноге быка: греческое А стариннейшей формы. Эта монета находится в музее Казановы, пенсионера короля польского, в Риме; здесь она показана в гравюре. Пусть сам читатель делает здесь свои заключения; свое же мнение я выскажу позже. Монета никому до этого не попадалась на глаза.

История египетского искусства похожа на внешний вид самой страны, представляющей огромную пустыню, которую, однако, можно окинуть взором с высоты двух или трех высоких башен. История египетского искусства состоит из двух периодов, и от обоих до нас дошли прекрасные вещи, по которым мы можем судить об искусстве их времени. Совсем другое можно сказать как об истории искусства этрусков или греков, так и об их стране: она изрезана горами, и ее не разглядишь сразу.

Смею думать, что в настоящем труде я бросил некоторый свет на древнее искусство египтян.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

ОБ ИСКУССТВЕ ФИНИКИЯН И ПЕРСОВ

За исключением некоторых исторических сведений и нескольких общих указаний, у нас нет источников, по которым можно было бы судить об искусстве этих народов; вот почему мы не можем сказать ничего определенного об отдельных частях и рисунка и их фигур. У нас нет также надежды на более важные открытия в области скульптуры, из которых можно было бы почерпнуть больше света и сведений. Но так как от финикиян сохранились монеты, а от персидских художников барельефы, то мы не можем здесь совершенно обойти молчанием эти два народа.

I. ОБ ИСКУССТВЕ ФИНИКИЯН

Финикийцы занимали лучшие места на берегах Средиземного моря, не говоря о завоеванных ими местностях; колония их, Карфаген, основанный, по словам некоторых писателей [128], за 50 лет до взятия Трои, был расположен в самых счастливых климатических условиях: современные путешественники [129] сообщают, что в Тунисе, где лежал этот знаменитый город, термометр показывает неизменно 29 или 30 градусов. Отсюда следует, что финикияне, которые, по словам Геродота [130], отличались самым хорошим здоровьем из всех людей, должны были быть народом хорошо сложенным, и, следовательно, рисунок их фигур должен был соответствовать этому сложению. Так, Тит Ливий [131] говорит об одном молодом нумидийце, необыкновенно красивой наружности, взятом в плен Сципионом в битве с Асдрубалом при Бекуле в Испании. Во всех историях попадаются сведения о знаменитой пунической красавице Софонисбе, дочери Асдрубала, бывшей замужем сначала за Сифаксом, а потом за Масиниссой.

Финикияне, по словам Мелы [132], были очень трудолюбивым народом, выделявшимся и на войне и в мирное время, и в науках и в литературе. Науки процветали у них еще тогда, когда греки не имели образования, и говорят, что Мосх Сидонский [133] уже до Троянской войны учил об атомах. Если не они изобрели астрономию и арифметику, то все же они поставили эти науки выше, чем где-либо. Но особенно прославились финикияне своими изобретениями в области искусств [134]; и Гомер [135] поэтому называет сидонцев художниками. Мы знаем, что Соломон призвал финикийских мастеров для постройки храма и царского дома, и еще в Риме лучшие изделия из дерева делались пуническими работниками; вот почему

у старинных римских писателей часто попадаются пунические кровати, окна, прессы и пазы [136].

Изобилие питало искусства. Известно, что говорят пророки о роскоши Тира; Страбон сообщает, что и в его время в Тире были дома выше, чем даже римские; и Аппиан [137] говорит, что в Бирсе, центральной части Карфагена, были дома в 6 этажей. В храмах стояли золоченые статуи, подобно статуе Аполлона [138] в Карфагене. Говорят даже о золотых колоннах и статуях из смарагда. Ливий [139] сообщает о серебряном щите в сто тридцать фунтов, на котором был сделан портрет Асдрубала, брата Аннибала. Щит этот был впоследствии повешен в Капитолии.

Финикияне распространили свою торговлю по всему свету; весьма вероятно, что с нею распространялись также и работы их художников. Даже в Греции они строили целые храмы на тех островах, которыми владели издавна, как, например, на острове Фазосе [140] — храм Геркулеса здесь более древний, чем Геркулес греческий. Судя по всему этому, надо предположить, что не одни только науки были введены в Греции [141] финикиянами, но также и искусства, если бы только другие, вышеприведенные сведения совпадали с этими (надо заметить, что Аппиан [142] говорит об ионических колоннах, описывая арсенал в гавани Карфагена). Еще больше общения имели финикияне с этрусками [143]; они были и союзниками карфагенян, когда те потерпели поражение в морской битве у Сиракуз против царя Гиерона.

У обоих народов встречаются крылатые божества; только у финикиян крылья изображаются по египетскому способу, т. е. прикреплены к бедрам и, спускаясь оттуда, оттеняют всю нижнюю часть фигуры. Это мы видим на монетах острова Мальты [144], которым владели карфагеняне [145]; отсюда можно предположить, что финикияне делали некоторые заимствования у египтян. Но карфагенские художники могли также быть обязаны греческим работам, привезенным в Карфаген из Сицилии, куда их снова отослал Сципион [146] по взятии Карфагена.

Из произведений финикийского искусства до нас не дошло ничего, кроме карфагенских монет, чеканенных в Испании, в Сицилии и на Мальте. Из первых 10, сделанных в Валенсии, находится в музее великого герцога Флоренции, и все они выдерживают сравнение с лучшими великогреческими монетами [147]. Сицилийские монеты настолько художественны, что только пунические надписи отличают их от лучших греческих монет такого рода. На некоторых [148] серебряных монетах изображена голова Прозерпины, с одной стороны, голова лошади

и пальма — с другой. На других[149] видно полное изображение лошади и пальмы. У древних авторов встречается имя карфагенского художника Боэта[150], изготовлявшего фигуры из слоновой кости для храма Юноны в Элиде. Из резных камней я знаю только два с изображением голов и обозначением имен финикийскими буквами, о которых я говорил в описании резных камней музея Штосса[151].

Об одеждах финикиян монеты дают нам столь же мало сведений, как и писатели. Не думаю, чтобы было известно много более того, что финикийская[152] одежда имела очень длинные рукава; вот отчего такие рукава носили и африканские персонажи в римских комедиях[153]. Думают, что карфагеняне не носили совсем плащей[154]. Вероятно, они предпочитали, подобно галлам, полосатые материи, как мы это видим на финикийском купце между написанными фигурами иллюстраций к Теренцию в ватиканской библиотеке.

Еще меньше нам известно об искусстве евреев, соседей финикийцев; и так как в самую цветущую эпоху евреи выписывали художников из Тира и Сидона, то отсюда можно заключить, что изобразительные искусства, не являющиеся необходимыми для жизни, у них не практиковались. Закон Моисея запрещал евреям скульптуру, по крайней мере применительно к изображению божества в человеческом виде. Между тем сложение евреев, как и финикиян, соответствовало бы идее красоты. Скалигер[155] замечает относительно их потомков, что нет ни одного еврея с приплюснутым носом, и я нашел это замечание справедливым. Несмотря на невыгодное мнение этого народа об искусстве, евреи, должно быть, довели его до известной степени совершенства если не в скульптуре, то в рисунке и художественной промышленности; из одного только Иерусалима Навуходоносор вывел в плен 1000 художников[156], занимавшихся гранильной и чеканной работами; такого количества не нашлось бы теперь и в самых больших городах. Еврейского слова для обозначения гранильщика толкователи и переводчики обыкновенно не понимали, плохо переводили, а иногда и совсем выпускали.

II. ОБ ИСКУССТВЕ ПЕРСОВ

Искусство персов заслуживает некоторого внимания, ибо от них остались памятники из мрамора, а также резные камни. Последние являются цилиндрическими магнитными камнями и халкедонами, просверленными по оси. Среди камней, которые я видел по разным собраниям, два находятся в парижском музее графа Кайлюса[157] и описаны им: на одном вырезано

пять фигур, на другом — две с древнеперсидской надписью, расположенной столбиками. У неаполитанского герцога Караффа-Нойя есть три таких камня; они находились раньше в музее Штосса, и на одном из них имеется подобная же столбовидная древняя надпись. Буквы на этих камнях такие же, как и на развалинах Персеполя. О других персидских камнях я говорил в описании музея Штосса и приводил те, которые опубликовал Бьянкини [158]. За незнанием персидского стиля некоторые из камней без надписи были приняты за древнегреческие. Вильде [159] предположил на одном персидском камне басню об Аристее, на другом—изображение фракийского царя.

Древнегреческие писатели сообщают, что персы отличались красивым сложением, и это доказывает, между прочим, один слепок в музее Штосса [160], представляющий рельеф головы воина в шлеме, окруженный древнеперсидской надписью. Эта голова имеет правильное сложение, схожее с европейским, как и те головы, которые Брюин [161] нарисовал по персепольским [162] рельефам, превосходящим натуральную величину; таким образом, природа персов вполне благоприятствовала искусству. Парфяне, населявшие большую страну в древнем персидском царстве, обращали особое внимание на красивую наружность лиц, предназначаемых к управлению; Сурена [163], военачальник царя Орода, славился между прочими доблестями своей красотой и, несмотря на это, он все-таки красился [164].

Однако персы считали неприличным изображение неодетого тела, а наготе придавали значение дурного [165] предзнаменования: никто вообще никогда не видал перса [166] без одежды (тоже можно сказать и об арабах [167]), и поэтому их художники не могли ставить себе высшей задачи искусства — изображения нагого тела. Поэтому они и не стремились в своих фигурах обозначать, подобно грекам, под одеждами линии тела — им было довольно представить фигуру одетою. Одежда их немногим отличалась от одежд других восточных народов. Они носили [168] нижнюю холщевую одежду, на которую надевали шерстяное платье, а сверху — белый плащ. Персидское платье [169] своим четыреугольным покроем, вероятно, напоминало так называемое четыреугольное платье греческих женщин: по Страбону [170], у них были длинные рукава, доходившие до пальцев, куда они прятали руки [171]. Мужские фигуры на их резных камнях имеют или совсем узкие рукава или совсем их не имеют. Впрочем, так как на персидских фигурах нет плащей (они не употреблялись в Персии), которые могли бы быть наброшены по желанию, то эти фигуры сделаны по одному образцу. Изображения на резных камнях вполне схожи с теми, которые находятся на зданиях. Персидская муж-

ская одежда (на персидских памятниках не видно женских фигур) складывалась мелкими складками в несколько рядов. На одном из вышеупомянутых камней музея герцога Нойя одежда состоит из 8 рядов таких складок, от плеч до ног. На другом сидение кресла состоит из таких складок или сборок, спускающихся донизу. Платье с большими складками считалось у древних персов чем-то женственным [172].

Волос персы не стригли [173]. На некоторых изображениях они падают вперед на плечи длинными прядями или косами [174], как на этрусских фигурах. Вокруг головы они обвивали обыкновенно платок тонкого полотна [175]. На войне они носили шляпу [176] в виде цилиндра или башни; на некоторых резных камнях встречаются шапки с приподнятым краем, как на меховых шапках [177].

Среди других причин, определявших незначительность развития искусства у персов, следует упомянуть ту, которая вытекала из религиозного культа, совсем неблагоприятного для искусства. Персы думали, что богов не следует изображать в человеческом образе. Главными предметами их поклонения были видимое небо и огонь, и самые старинные греческие писатели утверждают, что у них не было ни храмов, ни алтарей. Правда, изображение персидского бога Митры встречается в различных местах Рима, например, в виллах Боргезе, Альбани и во дворце делла Валле, но нигде нет данных, что персы изображали его именно так. Судя по стилю, надо скорее думать, что подобные изображения Митры возникли во времена императоров и что культ этого бога заимствован у парфян; последние [178] не сохранили, должно быть, в первобытной чистоте религии своих предков и изображали символически то, чему персы поклонялись, не придавая осязаемых форм. Но из их произведений видно, что поэзия и образы действуют на воображение даже у народа, где воображению было мало пищи; несмотря на все, оно было там присуще искусству. На некоторых персидских резных камнях встречаются крылатые звери с человеческими головами, в зазубренных коронах и другие вымышленные существа и образы. Из архитектуры персов видно также, что они любили обильные украшения, отчего великолепные сами по себе части их зданий много теряют в величавости. Большие колонны Персеполя украшены 40 вогнутыми каннелюрами, каждая только в три дюйма шириною, между тем как греческие колонны не имеют никогда более 24, ширина которых превышает порою величину широкой ладони. Повидимому, персы находили, что недостаточно украшать колонны такими желобами, и на верхней части колонн они помещали еще рельефные украшения.

Того немногого, что здесь сообщено о персидском искусстве, достаточно для заключения, что если бы до нас и дошло более памятников, для искусства вообще было бы извлечено не много поучительного.

В последующие времена, когда парфяне, входившие прежде в состав персидской монархии, отделились и составили отдельное мощное государство, искусство их тоже приняло новые формы. Греки, осевшие со времен Александра Великого в городах Каппадокии [179] и дошедшие позднее до Колхиды [180], где их называли скифскими ахейцами, поселились также между парфянами и ввели туда свой язык, так что парфянские цари, как Ород, устраивали при своих дворах греческие представления [181]. Артабаз, царь армянский, на чьей дочери женат был Пакор, сын Орода, сам оставил греческие трагедии, истории и речи. Эта склонность парфянских царей к грекам и греческому языку распространялась и на греческих художников, и монеты этих царей с греческими надписями должны быть работы греческих художников. Они, очевидно, были воспитаны и выросли между парфянами, потому что на этих монетах лежит отпечаток чего-то чужого, можно сказать, почти варварского.

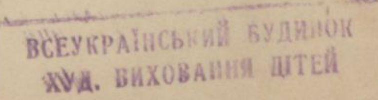
Можно прибавить еще несколько общих замечаний об искусстве этих народов, южных и восточных. Рассматривая монархическое государственное устройство в Египте, Финикии или Персии, где неограниченный властитель не разделял ни с кем из народа высших почестей, легко можно себе представить, что заслуги никакого другого человека перед отечеством не награждались постановкой памятника, как это бывает в свободных государствах, старых и новых. Оттого и нет указаний на то, чтобы подобные знаки благодарности воздавались какому-либо подданному этих царств. Правда, Карфаген был в стране финикиян свободным государством и управлялся собственными законами, но зависть двух могущественных партий не допустила бы воздавания почестей бессмертия отдельному гражданину. Предводитель рисковал жизнью за малейшую ошибку, и в истории нет сведений о почестях, воздаваемых какому-нибудь славному гражданину. Отсюда следует, что искусство этих народов ограничивалось изображением предметов религиозных; из гражданской жизни искусство могло воспринять немного пользы и элементов развития. Понятия художников были более узкими, чем у греков, а сознание их было связано суевериями с раз предписанными формами.

Нет основания предполагать, чтобы эти три нации тесно сближались между собою в цветущие периоды своей истории.

Относительно египтян мы это знаем; персы же слишком поздно выдвинулись на берега Средиземного моря и до того могли иметь мало дела с финикиянами. Язык этих двух наций совершенно различен, также и по буквам. Искусство, таким образом, развивалось в каждой стране своеобразно. У персов, повидимому, оно достигло наименьшего развития; у египтян оно имело целью поражать величиною форм; у финикиян — тонкостью и единством работы, что можно заключить по их монетам. Без сомнения, финикияне распространяли предметы искусства, как один из предметов торговли, по другим странам, чего не делали египтяне; отсюда вероятно, что финикийские художники работали больше из металла и выполняли вещи, которые могли отвечать различным вкусам. Поэтому может случиться, что мы считаем греческими некоторые маленькие бронзовые фигурки, которые принадлежат финикиянам.

Из всех древних статуй больше всего уничтожались египетские, особенно сделанные из черного камня. По отношению к греческим фигурам людская ярость довольствовалась отбиванием голов и рук и опрокидыванием с пьедестала, причем при падении разбивалось и остальное. Но египетские статуи, которые при падении не пострадали бы, разбивались мощными ударами, и головы, которые не разбились бы при падении или бросании, отыскиваются теперь разбитыми на много кусков. Надо думать, что этому способствовал черный цвет египетских статуй и возникшее отсюда представление о произведениях князя тьмы и об изображениях злых духов, которых воображали черными. Иногда случалось, особенно со зданиями, что те, которые, повидимому, могли бы выдержать все невзгоды времени, разрушались людьми, а те, которые были более подвержены малейшим случайностям, стоят и поныне; Скамоцци заметил это по отношению к так называемому храму Нервы [182].

Я окончу эту главу указанием на маленькие фигуры, сделанные в египетском роде, но снабженные арабскими надписями. Я знаю две таких фигуры: одна принадлежала Ассемани, ватиканскому библиотекарю, другая находилась в галлерее римской коллегии св. Игнатия: обе изображены сидящими, вышиною в один пальм, и последняя имеет арабские буквы на обеих ляшках, на спине и на плоской шапке. Эти фигуры найдены у друзов, народа, живущего в Ливанских горах. Друзы, по преданию, потомки франков, укрывшихся в этой стране во время крестовых походов, называют себя христианами, но поклоняются, однако, втайне, из страха перед турками, некоторым идолам, к числу которых и принадлежат упомянутые фигуры. Так как они их тщательно скрывают, то в Европе их следует считать большой редкостью.



ПРИМЕЧАНИЯ
КО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. **Этим замечанием могли бы воспользоваться писатели, которые недавно писали о сходстве китайцев с древними египтянами.**

2. Нельзя дать себе более наглядного понятия о форме египетских голов, чем от одной мумии у Бегера, Thes.-Brand. T. 3 p. 402, и другой, описанной Гордоном: Essay towards explaining the hieroglyphical figures on the Coffin of an ancient Mummy, London, 1737, fol.

3. Herodot, L. 3 p. 108. l. 26.

4. Diod. Sic. L. 1. p. 82. l. 26.

5. Herodot. L. 2 p. 63, l. 25.

6. Ibid. p. 79. l. 19 conf. Diod. Sic. L. 1. p. 41. l. 36.

7. Herodot, L. 2. p. 70. l. 31.

8. Одна из таких мумий была подарена кардиналом Альбани болонскому институту; другая — в Лондоне. Обе лежат в хорошо сохранившихся гробах из сикоморы, расписанных, как и трупы. Третья расписанная мумия — в дрезденской галлерее древностей. Но так как на всех этих мумиях лица одного цвета, то и нельзя утверждать с Гордоном, что лондонская мумия была прежде лицом из Нубии.

9. Probl. Sect. 14 p. 113, l. 1. ed. Sylburg.

10. Pignar. Tab. Is. p. 53.

11. Conf. Bochart Hieroz. P. I. p. 969.

12. S. Theodoret. Serm. 3.

13. L. 3. p. 74. l. 27.

14. Radzivil. Peregrin. p. 190.

15. Ammian. Marcel. L. 22. c. 15 p. 346.

16. Plutarch. Lycurg. p. 75. и Pericl. p. 280.

17. Thucyd. L. 3. c. 104. conf. Taylor. ad. Marm. Sandv. p. 13.

18. Dio Chrysost p. 162.

19. L. 17. p. 814. C.

20. Pitt. Erc. T. 2. tav. 59, 60.

21. Bont. de Medic. Aegypt. p. 6.

22. Fleury Hist. Eccl. T. 5. l. 20 p. 29.

23. Herod. L. 2. p. 93. l. 15.

24. Od. P. 443. conf. Blackwalls „Enquiry of the Life of Homer". p. 245

25. Conf. Walton ad Polyglot. Proleg. 2 § 18.

26. Plutarch. de Is. et Osir. p. 677. l. 1.

27. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, p. 90

28. Греческое Т имело у египетских греков форму креста, как это видно в одной, весьма драгоценной рукописи на пергаменте сирийского Нов. Зав., сохраняющейся в августинской библиотеке в Риме. Рукопись эта in folio была написана в 616 г. и носит на полях греческие отметки. Между прочим, я замечаю здесь слово Ι┼ΑΙΡΕ вместо HTAIPE.

29. Herod. L. 6 p. 243, l. 2 и 5.

30. Mus. Capit. T. 3. Tab. 75.

31. Pausan. L. 8 p. 617 l. 16 conf. Pococke's Descr. of the East T. 1 p. 73.

32. Herodot L. 2. c. 78. 91.

33. Leg. L. 2 p. 656 C. D. E.

34. Нет никакого основания думать, подобно одному средневековому писателю (Codin. Orig. Constant. p. 48), что только в одной части Египта изготовлялись человеческие фигуры и что поэтому тамошние жители назывались создателями людей.

35. Diod. Sic. L. 1. p. 44. l. 24.

36. Herod. L. 2 p. 69. l. 12.

37. Geogr. L. 17. p. 806. A.

38. Cic. de nat. deor. L. 2. c. 52.

39. v. Fest. Dii Nixi.

40. Satyr. c. 2 p. 13 edit. Burm.

41. Kircher Oedyp. Aeg. T. 3 p. 469.

42. Это замечательное произведение египетского искусства находилось прежде в Риме в палаццо Киджи.

43. Kircher. l. c. p. 463.

44. Descr. of the East. T. 1. p. 104.

45. Diod. Sic. L. 1 p. 72. l. 40.

46. Montf. Ant. expl. Suppl. 1 pl. 36. Mus. Cap. T. 3 tav. 76.

47. Oed. Aeg. T. 3. p. 496. 497.
48. Эта коленопреклоненная статуя из черного гранита стояла в Риньяно, по дороге из Рима в Лорето, и находится в вилле Альбани. У Кирхера она нарисована совсем неправильно: у него в ящике видна только одна фигура, а в действительности их три, одна возле другой.
49. Kirch. Oed. Aeg. T. 3 p. 501. Donati Roma. p. 60.
50. Pict. Ercol. T. 2. tav. 10.
51. Mus. Cap. T. 3. tav. 85.
52. L. 17 p. 1158. 1159. ed. Amst.
53. Descript. of the East. T. 1. p. 95.
54. Diod. L. I. p. 11. l. 12.
55. В музее Штосса есть два резных камня с изображением голов Изиды с рогами, но они позднейшего времени и римской работы (p. 11 №№ 40, 41).
56. Herod. L. 2. p. 64. l. 42.
57. De sistr. p. 17.
58. Descrip. des Pier. gr. du Cab. de Stosch. Préf. p. XVII.
59. Pococke's Descr. of the East. Vol. 2 pl. XCI.
60. Voy. de Monconys. T. I p. 198.
61. Schol. Av. Aristoph. v. 510 conf. Bergler. not. ad h. I.
62. Pyth. l. v. 10.
63. Descr. des Pier gr. du Cab. de Stosch. Préf. p. 8. № 31. conf. p. 4. № 7.
64. ap. Athen. Deipnos. L. 14. p. 659. B.
65. Pref. à la Descr. cit. p. XVII.
66. L. 2 p. 100. l. 17.
67. Plutarch. de Is. et Osir. p. 628. conf. Barnes. ad. Eurip. Troad. v. 128.
68. Сальмазий (Exercit. in Solin. p. 998 B.) заключает из одного места у поэта Горация, что в Египте едва хватало полотна на одеяния жрецов. А Плиний между тем упоминает о четырех сортах египетского полотна; надо полагать, что поэт этими словами хотел лишь указать на множество жрецов.
69. Herod. L. p. 75. l. 11.
70. Bochart Phal. et Can. p. 416. l. 24.
71. Strabo Geogr. L. 16. p. 784. A. conf. Vales. ad. Ammian. L. 14 c. 4 p. 14.
72. Gordon Essay etc. l. c.
73. L. 2. p. 95. l. 36.
74. L. c. p. 212.
75. L. c. p. 284.
76. Plut. de Is. et. Ogir p. 680.
77. Norden's travels in Egypt Pref. p. XX. XXII, t. 2. p. 51.
78. Pococke's Descr. of the East. T. 1 p. 77.
79. Warburton Essay des Hierogl.
80. L. c. p. 212.
81. Mus. Capit. T. 3. alla Tav. 76.
82. Polyb L. 3. p. 229. D. Liv. L. 22. c. 1.
83. Mus. Capit. T. 3 tav. 87.
84. Recueil d'Ant. T. 2 pl. 4 № 1.
85. Saturn. L. 1. c. 21 p. 248.
86. Harpocr. p. 32.
87. Pluche Hist. du Ciel. T. 1. p. 95.
88. Mus. Capit. l. c. tav. 79.
89. Mus. Capit. l. c. tav. 80.
90. L. 36 p. 293 ed. Hard. in 4°.
91. L. 2. p. 65. l. 11.
92. Mus. Capit. T. 3. Fig. 81 p. 152.
93. Голова эта была найдена в пруде, выложенном мрамором, в Тиволи, в вилле Адриана; там же было найдено много других голов, которые вышеупомянутый кардинал там же приобрел для себя вместе с многими разбитыми киркою статуями.
94. Maffei Raccolta di Statue Fol. 148.
95. De nat. deor. L. 3 c. 19.
96. Bartoli Admir.
97. Motraye Voy. T. 1. pl. 14. № 13. Gronov. Praef. ad T. 6. Antiq. Graec. p. 8. Num. Pembrock P. 2. tab. 96.
98. Gordon l. c.
99. Essay sur les Hierogl. p. 294.
100. Monum. a Borion collect. n. 3.
101. Natter Pier. gr. fig. 3.
102. Macrob. Saturn. L. 1. c. 7 p. 179. conf. Huet. Dem. Evang. Prop. 4. c. 7 p. 100.
103. Maffei Raccolt di Stat. № 95.
104. Украшение, спускавшееся под шеей на грудь, называлось у греков ормос; на шее „перитрахилий" v. Schol. ad. Odyss. Σ, 299.
105. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 10.
106. Lib. 1 ad fin.
107. Вместо κατὰ τηνόροφὴν („до кровли") надо читать κατὰ τηνόσφὺν („до чресл") [Arist. Hist. Anim.

L. 1. p. 19 1. 4. ed. Sylburg] и помнить при этом, что κατα („с, против, по") никогда не употреблялась в смысле движения чего-нибудь, а в смысле обстоятельств и следствий. Предположение Родоманна и Весселинга о κορυφὴν (макушка головы) здесь принято быть не может; ближе будет ὀροφὴν, как прежде читали. [Предположение Винкельмана о том, как „разделялись пополам" древние статуи, нуждается в поправке. Речь Диодора идет о „симметричности" правой и левой сторон статуй, разделяемых по вертикали, хорошо известный принцип „фронтальности". — *Ред*].

108. Plato Conviv. p. 190 D.

109. Lucian. Prometh. c. 4. § 28.

110. L. 1. p. 44. l. 37. p. 44. l. 17. p. 45. l. 20 p. 53. l. 6.

111. Pococke's Descr. of the East. T. 1. p. 106.

112. Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 13.

113. Pococke l. c. p. 45.

114. Pococke l. c. p. 117.

115. Известный ученый (Scaliger in Scaligeran.) и современный нам путешественник (Motraye Voy. T. 2 p. 224) были введены в заблуждение, предполагая, что гранит изготовляется искусственно; в Испании — преизобилие гранита всяких сортов, и он считается там самым простым камнем.

116. Theophrast. Eres. de Lapid. p. 392. l. 24.

117. Статуя эта была найдена около 40 лет назад при постройке иезуитской римской семинарии; прежде в этом месте в Кампо Марцио стоял храм Изиды; там же (Donati Rom. p. 60), но на земле доминиканцев, найден вышеупомянутый Озирис с головой ястреба, стоящий теперь в палаццо Барберини. Алебастр на первой статуе светлее и белее, чем вообще всякий другой восточный алебастр, что говорит и Плиний (L. 36 c. 12) о египетском алебастре. Автор (Joan. de S. Laurent, Diss. sopra le pietre pref. digl ant. P. 2. c. 2. p. 29) одного сочинения о драгоценных камнях не обратил внимания на это сведение, ибо вообще думал, что нет египетских статуй из алебастра. Его мнение, что если бы у египтян и были алебастровые статуи, то очень узкие, наподобие мумий, должно быть ограничено этой статуей. Основание статуи имеет 4,5 римских пальма в длину; столько же имеет, включая базу, в вышину кресло, на котором сидит статуя, до бедер сидящей фигуры. Если знать, что алебастр получается из окаменелой сырой массы и что в вилле Альбани есть большие вазы в 10 пальмов в поперечнике, то можно представить себе и большие куски алебастра. В некоторых старинных римских водопроводах образовались слои этого материала; при починке водопровода, проведенного за несколько столетий одним из пап в собор св. Петра, были найдены такие алебастровые отложения, из которых кардинал Джироламо Колонна заказал себе доски для столов. Такие же алебастровые образования встречаются в водоемах бань Тита.

118. L. 36. 12.

119. v. Greave Descrip. des Pyram.

120. Greave Descr. des pyram. d'Egypte.

121. Ib.

122. Знаменитый Пейреск упоминает в одном из своих напечатанных писем к Менетрие (1632), которые находятся в библиотеке кардинала Альбани, о двух произведениях, сделанных наподобие мумий, одно из пробирного камня, другое из белого камня, более мягкого, чем мрамор. С внутренней стороны они были пусты; надо думать, что это были крышки от гробов набальзамированных трупов. Оба произведения были покрыты иероглифами. Они были привезены

из Египта в Марсель, и купец, которому они принадлежали, требовал за них полторы тысячи пистолей.

123. Pococke's Descr. of the East. T. 1. p. 15.
124. Ibid. p. 21.
125. Ibid. p. 93.
126. Ibid. p. 33.
127. Descr. of the East t. 1 p. 92.
128. Appian Libyc. p. 13 l. 3.
129. Shaw Voy. T. 1.
130. L. 4. 178. l. 30.
131. L. 27. c. 19.
132. L. 1 c. 12.
133. Strab. Georg L. 16 p. 757 D.
134. Conf. Bochart Phal. et Can. L. 4. c. 35.
135. Il. п. XXIII 743.
136. Conf. Scal. in Varron de re rust, p. 261, 262.
137. Libyc. p. 58. !. 2.
138. Ibid. p. 57. l. 40.
139. L. 25. c. 39.
140. Herod L. 2. p. 67. l. 34.
141. Ibid. L. 5. p. 194. l. 22.
142. Libyc. p. 45. l. 8.
143. Herod. L. 6. p. 214. l. 22.
144. v. Descr. des pier gr. du cab. de Stosch, Pref. p. XVIII.
145. Liv. 1. 21. c. 51.
146. Appian Libyc. p. 59, l. 38.
147. Norris Lett. 68 p. 243.
148. Golz. Magn. Graec. tab. 12 n. 5.
149. У Гольция неупомянуто ни об одной мумии этого рода, из находящихся в королевском музее во Флоренции и в фарнезском в Неаполе.
150. Paus. L. 5 p. 419, l. 29.
151. Descr. de pier. gr. de Stosch. p. 415. Pref. p. XXVI.
152. Ennius ap. Gell. Noct. Att. L. 7 c. 12.
153. Conf. Scalig. L. 1. c. 13. p. 21 C.
154. Salmas. ad. Tertull. de Pallio, p. 53.
155. In Scaligeran.
156. 2 Reg. c. 24. v. 16.
157. Caylus. Rec. d'Antiq. T. 3. pl. 12 n. 2. pl. 35 № 4.
158. Ist. Univ. p. 537.
159. Gem. ant. №№ 66, 67.
160. p. 28.
161. Voyag.
162. Greave Descr. des ant. de Persep.
163. Appian. Parth. p. 96. l. 9.
164. Appian. Parth. p. 97 l. 39.
165. Achmet. Oneirocr. L. 1. c. 117.
166. Herod. L. 1. p. 3. l. 33. L. 9. p. 329 l. 30. Xenoph. Agesil. p. 655 D.
167. La Roque Moeurs des Arab. p. 177.
168. Herodot. L. 1. p. 50. l. 41.
169. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 3. p. 187. l. 28.
170. L. 15. p. 734.
171. Xenoph. Hist. Graec. L. 2. c. 6.
172. Plutarch. Apophth. 301. l. 24 edit. H. Steph.
173. Herod. L. 6. p. 214. l. 37. conf. Id. L. 9. p. 329. l. 23. App. Parth. p. 97. l. 40.
174. Greave Descr. des ant. de Persepol.
175. Strabo. L. 15. p. 734. C.
176. Ibid.
177. Herod. L. 1. 131.
178. Conf. Hyde de religion Pers. c. 4. p. 111.
179. Appian. Mithridat. p. 116 l. 16.
180. Ibid. p. 139. l. 25. p. 153. l. 26.
181. Id. Parth. p. 194. l. 17 seg.
182. Antich. di Roma, alla tav. 7.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОБ ИСКУССТВЕ *У ЭТРУСКОВ И ИХ СОСЕДЕЙ*

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОБ ЭТРУСКАХ

I. ВНЕШНИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, ВЛИЯВШИЕ НА ИСКУССТВО У ЭТРУСКОВ

Историю искусства у этрусков мы передадим в трех отделах: первый, подготовительный, обнимает собою сведения, необходимые для понимания и облегчения понимания второго, наиболее важного; во втором отделе идет речь о самом искусстве, о его свойствах, признаках и различных его периодах: наконец, в третьем рассматривается искусство у народов, соседних с этрусками.

Первый отдел в свою очередь подразделяется на три части: в первой излагаются различные причины и обстоятельства, породившие особенности этрусского искусства; во второй говорится об изображениях их богов и героев; третья дает указания на главнейшие произведения этрусского искусства.

Первая часть касается прежде всего обстоятельств, благоприятствовавших развитию искусства у этого народа, и старзется указать на ближайшие причины различных его свойств.

Касаясь обстоятельств, в которых находилось искусство у этрусков, надо сказать, что образ правления во всех странах имеет очень важное влияние на него, и что свобода, которою пользовались этруски под управлением своих царей, способствовала развитию искусства и художников. Королевское достоинство не означало у них неограниченного господства, а присваивалось главе и предводителю войск, которых у них было двенадцать [1] — по числу провинций этого народа, причем эти двенадцать избирались сообща двенадцатью сословиями [2].

Эти двенадцать регентов признавали над собой верховного главу, также достигавшего высшей власти только по выбору. Этруски так ревниво оберегали свою свободу, так враждебно относились к царской власти, что ненавидели и не выносили ее даже у народов, находившихся с ними в союзе. Так, например, они очень недружелюбно отнеслись к вейентинцам, когда последние выбрали себе царя вместо начальников, сменяемых ежегодно [3]. Это случилось в 400 г. Рима. Этруски не скоро забыли свою свободу: во время марсийской войны они вступили [4] в союз с другими народами Италии против римлян и успокоились лишь тогда, когда им дарованы были римские гражданские права. Эта свобода — восприемница искусства — у этрусков, а также высокая степень развития у них торговли как сухопутной, так и морской, должны были возбудить в них соревнование с художниками других стран, в особенности потому, что во всех свободных государствах художник больше может надеяться на достижение подлинного почета.

Но так как искусство этого народа не достигло уровня греческого искусства даже и в произведениях лучшей своей поры, то причины этого лежат, вероятно, в самих способностях народа. Некоторую вероятность придает такому мнению характер этрусков, который больше, нежели греческий, окрашен меланхолией, о чем мы можем судить по богослужениям и обычаям этой страны [5]. Такой темперамент, частично выпадающий, по словам Аристотеля, на долю величайших людей, способствует их углубленности, но возбуждает у них слишком сильные ощущения, вследствие чего они не поддаются тому кроткому волнению, которое делает людей чувствительными ко всему прекрасному. Это предположение основывается прежде всего на доверии этого народа к волшебству и прорицательству, которые практиковались здесь впервые среди народов Европы. Этрурия считается поэтому матерью суеверия, и сочинения, в которых заключались эти прорицания, наполняли страхом и трепетом всех, к ним обращавшихся [6], настолько ужасны были употребленные здесь образы. Об этрусских жрецах мы можем получить некоторое представление по тем, которые в 399 г. города Рима, во главе партии Тарквиниев [7] напали на римлян со змеями и горящими факелами в руках. О характере этрусков мы можем судить и по кровавым битвам, которыми сопровождались у них похороны и которые практиковались на аренах (это было в употреблении сначала у этрусков [8] и лишь затем было воспринято римлянами). В греках же такие зрелища возбуждали отвращение [9]. Да и в новейшие времена самобичевания появились прежде всего в Тоскане [10]. Этим объясняется, что на этрусских погре-

бальных урнах изображены обыкновенно кровавые битвы в честь покойников, чего никогда не бывало у греков и у римлян, погребальные урны которых, изготовляемые, по всем вероятиям, греческими художниками, украшались скорее приятными картинами. На них по большей части изображались мифы, которые дают символы человеческой жизни или грациозные образы смерти, как, например, спящий Эндимион, встречающийся на многих урнах, или наяды [11], уносящие Гилла, или танцы вакханок и свадебные празднества, как, например, прекрасное изображение свадьбы [12] Пелея и Фетиды, находящееся в вилле Альбани. Сципион Африканский требовал, чтобы на его похоронах [13] пили; перед трупами [14] у римлян плясали [15].

Впрочем, этруски не пользовались постоянным благополучием и не могли окончательно победить природу и влияния ее на развитие искусства. Вскоре за учреждением римской республики у них начинаются кровавые и для этрусков несчастливые войны с римлянами; через несколько лет после смерти Александра Великого вся страна была покорена римлянами и даже этрусский язык, после нескольких превращений в латинский, исчез бесследно. После смерти Элия Волтурина, последнего этрусского царя, убитого в битве при озере Лукумо, Этрурия была обращена в римскую провинцию; это случилось в 489 г., т. е. в 129-ю Олимпиаду, когда Марк Флавий Флакк овладел Вольсиниумом, нынешней Больсеной (имя это означает „город художников", и некоторые считают его финикийским по происхождению [16]). Победитель отослал из одного этого города две тысячи статуй в Рим [17], и надо предполагать, что так же опустошены были и остальные города. Отсюда видно, какое богатое количество художественных произведений как греческих, так и этрусских, было и имеется еще в Риме. Этруски, как и греки, судьба которых была аналогична их судьбе, занимались искусством и под римским владычеством, как указано будет в дальнейшем. До нас не дошло имен этрусских художников, за исключением Мнезарха, отца Пифагора; он был резчик на камне и происходил из Фусции или Этрурии.

II. КАКИМ ОБРАЗОМ ЭТРУСКИ ИЗОБРАЖАЛИ СВОИХ БОГОВ И ГЕРОЕВ

Во второй части этого отдела — относительно изображения этрусских богов и героев — я буду говорить не обо всем, что позволяют дошедшие до нас сведения, а только о полезном для нас и сделаю замечания о том, что еще не было упомянуто и ближе служит моим целям.



Юпитер в виде мухи

Гемма. С гравюры на меди (увеличение)

Между изображениями богов имеются некоторые, свойственные только этому народу; большинство же у них — общее с греками, из чего можно заключить, что и греки и этруски одинаково происходили от пеласгов, о чем сообщают старые писатели и что подтверждается новыми [18] в ученых исследованиях. Во всяком случае, между этими народами постоянно была некоторая общность.

Изображение различных этрусских божеств кажется нам странным; но и у греков встречались чуждые и необычайные формы, как, например, фигуры, изображенные на ящике Кипсела, описанном Павзанием; ибо художники действовали, как первые поэты, пламенное и необузданное воображение которых частью для привлечения внимания и возбуждения удивления, частью же и для возбуждения страстей изыскивало образы, производившие на необразованных людей того времени бо́льшее впечатление, чем нежные обличия. Мысль о создании Юпитера, покрытого конским навозом, пришедшая в голову поэту Памфо [19], предшественнику Гомера, не более необыкновенна, чем в искусстве греков идея об Юпитере Апомиосе или Мускариусе — в образе мухи, крылья которой образуют бороду, туловище — лицо, а голова — волосы божества. Такою изображена она на резных камнях [20].

Своих высших богов этруски представляли и изображали с достоинством, и об этом мы поговорим сначала вообще, а потом — в частностях. Юпитер на старом слепке и на карнеоле [21] в музее Штосса, где был изображен во всем своем величии перед Семелой, представлен с крыльями. Диана тоже изображалась этрусками крылатой, как и у древних греков [22]; и крылья, которые приданы нимфам Дианы на погребальной урне в Капитолии, повидимому, заимствованы со старых ее изображений. Этрусская Минерва изображалась с крыльями не только за плечами [23], но и на ногах [24], и ошибается тот английский писатель [25], который утверждает, что не было крылатой Минервы и что об этом не сказано у писателей. Есть и Венера тоже с крыльями [26]. Этруски помещали крылья также на головах некоторых божеств, например, у Амура, Прозерпины и фурий. Встречаются крылья даже на колесницах [27], но и это — образ, общий с греческим; так, на элевзинских монетах [28] Церера изображена сидящей на подобной колеснице, которую везут два змея.

Плиний говорит [29], что у этрусков было девять божеств, вооруженных громовыми стрелами; но ни у Плиния, ни у других писателей не сказано, какие это были божества. Однако если мы соберем у греков вооруженных таким образом богов, мы найдем то же число. Помимо Юпитера, этот атрибут при-

давался Аполлону [30], почитаемому в ассирийском Гелиополе; так же изображен этот бог на одной монете [31] в аркадском городе Тиррии. В музее Штосса есть старый слепок с изображением Марса [32], сражающегося с Титанами, и резной камень с Бахусом [33], где оба вооружены громовыми стрелами. На одной этрусской патере [34] есть такой же Бахус. С этим же атрибутом есть Вулкан [35] и Пан в двух маленьких бронзах римской коллегии св. Игнатия и Геркулес на наксосской монете. Из богинь громом вооружены Кибела [36] и Паллада [37] (согласно Сервию) на монетах Пирра [38], а также на других монетах и на маленькой мраморной фигуре в вилле Негрони. Я могу также вспомнить Амура [39] с громовыми стрелами в руках на щите Алкивиада.

Что касается особенностей в изображении богов, то следует здесь указать на Аполлона [40] в шляпе, сброшенной с головы на плечи, и на Зета [41], брата Амфиона, на двух барельефах в Риме. В этом изображении Аполлона виден намек на пастушеское звание, в котором этот бог находился у Адмета, ибо земледельцы [42] и крестьяне носили шляпы. Вероятно так же греки изображали Аристея, сына Аполлона и Кирены, который научил их разводить пчел [43], ибо Гезиод называет его полевым Аполлоном [44]. Шляпы были белого цвета [45]. На некоторых этрусских произведениях Меркурий изображен с острой бородкой, закрученной вперед: это была древнейшая манера носить бороду у этого народа. Таким же изображен Меркурий на гравированном в начале этой главы бронзовом жертвеннике в Капитолии и на большом треугольном жертвеннике в вилле Боргезе. Вероятно так же изображались и древнейшие Меркурии у греков, ибо на их гермах осталась такая борода, но клиновидного типа, широкая и острая, как клин. Есть также, несомненно, этрусские камни, изображающие Меркурия со шлемом на голове; между другими его признаками попадается также серповидный короткий меч, вроде того меча Сатурна, которым последний оскопил отца своего Урана; таким же мечом вооружены были ликийцы и карийцы в войске Ксеркса [46]. Меч Меркурия должен был напоминать голову Аргуса, отрубленную им, ибо на одном камне [47] с этрусской надписью в музее Штосса он держит в правой руке меч, а в левой — голову Аргуса, из которой каплет кровь. В том же музее есть этрусский скарабей с Меркурием, у которого на голове вместо шляпы целая черепаха [48]. В „Описании“ музея я привел мраморную голову этого божества с черепаховым покровом, а позднее нашел, что и в Фивах [49], в Египте, были фигуры с подобным головным покровом.

Между богинями особенного внимания заслуживает одна Юнона с клещами в руках, изображенная на упомянутом этрусском жертвеннике в вилле Боргезе: греки тоже изображали ее подобным образом [50]. Эта Юнона воинственная (Martialis), и щипцы обозначают, вероятно, особый военный способ построения нападающего войска, называемый „щипцами“ „forceps“; тогда было особенное выражение для нападения такого рода; говорили forcipe et serra proeliari — сражаться щипцами [51]: это значило, что войско в сражении разделялось таким образом, чтобы иметь возможность замкнуть неприятеля между своими рядами и образовать разрыв, если оно при нападении подвергалось опасности с тылу. Венеру изображали с голубем в руке [52], и в таком именно виде стоит она, одетая, на том же жертвеннике; там же есть другая одетая фигура с цветком в руке, в которой тоже можно предположить другую Венеру, так как в Капитолии есть описанное ниже круглое произведение, где она так же держит цветок; на двух великолепных трехсторонних канделябрах из мрамора во дворце Барберини есть среди шести богов на обоих тоже Венера с цветком; но канделябры эти греческой работы. Спенс [53] говорит еще об одной фигуре с голубкой, которую он видел в Риме незадолго до моего приезда; теперь ее там нет. Писатель этот склонен считать ее неаполитанским гением, для чего он и цитирует одного поэта. Приводят еще одну маленькую, якобы этрусскую Венеру, с яблоком в руках, находящуюся в флорентинском музее, если только с этим яблоком не произошло того же недоразумения, как со скрипкой маленького Аполлона в том же музее, а именно, что оно прибавлено в новейшее время, в чем не следовало бы сомневаться Аддисону. Три грации на упомянутом неоднократно жертвеннике виллы Боргезе изображены одетыми, как у древних греков, и держащимися за руки, как в хороводе. Гори сообщает, что на одной патере видел их раздетыми [54].

Я повторяю, как говорил и выше, что не хочу давать истории этрусских богов; изображенные их художниками герои встречаются доныне в небольшом количестве, и они взяты не из их преданий, а у греков. Известны пять из семи героев фивского похода; отдельно из них изображен один Тидей; затем Пелей, отец Ахиллеса, и сам Ахиллес; имена этих фигур поставлены на этрусском языке, а сами камни описаны будут позже. Эти изображения героев чужого народа дают нам право предположить, что применительно к истории героев между этрусками и греками были такие же отношения, как впоследствии между итальянцами и провансальцами. Подобно тому как в Провансе, во Франции, в средние века на-

писаны были первые романы, эпические или любовные поэмы, из которых производили заимствования другие народы, даже сами итальянцы, так и у этрусков эта часть поэтического искусства была менее развита, почему и художники охотнее брали предметом своих произведений греческих героев преимущественно перед местными. Имена богов—все собственные, этрусские, герои же удержали свои греческие имена, несколько измененные лишь в произношении.

III. ГЛАВНЕЙШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭТРУССКОГО ИСКУССТВА

В третьей части этого подготовительного отдела мы укажем на главнейшие произведения этрусского искусства и их изготовление; порядок здесь исторический, т. е. произведения описываются по состоянию и по фигурам; исследование и обсуждение их со стороны искусства вообще относятся к следующему отделу. Здесь же я могу только пожалеть о недостаточности наших знаний, которые не всегда позволяют отличить этрусские произведения от древнейших греческих. С одной стороны, как говорилось в первой главе, создает неуверенность сходство произведений этрусских с греческими, а с другой — сомнения увеличивают некоторые произведения, найденные в Тоскане и напоминающие вещи цветущего периода Греции.

Вещи, подлежащие здесь нашему рассмотрению, состоят из фигур и статуй, рельефов, резных камней, монет и глиняных расписанных сосудов; о последних я буду говорить в третьей и последней частях этого отдела. Под словом фигура я подразумеваю маленькие вещи из бронзы и животных. Первые в музеях нередки, и автор сам владеет несколькими; некоторые же относятся к отдаленнейшим временам этрусского искусства, как это будет видно из следующей части, из рассмотрения их образа и форм. Из фигур зверей самая замечательная и большая — бронзовая Химера [55] в флорентинской галлерее; это — существо, составленное из льва и козы в натуральную величину; этрусская надпись на ней свидетельствует о национальности художника.

Статуи, т. е. произведения в натуральную величину или несколько меньше, сделаны частью из бронзы, частью из мрамора. Известны две бронзовые статуи этрусского происхождения; две другие также считаются этрусскими. Первые две имеют несомненные признаки своего происхождения. Одна, находящаяся во дворце Барберини, имеет около четырех пальмов в вышину и изображает, повидимому, Гения, потому что он держит в левой руке рог изобилия, а если

мужская обнаженная фигура с бородою или без нее имеет этот—и никакой иной — атрибут, она является и в греческих произведениях всех времен „гением". Другая, которую можно видеть во флорентинской галлерее, — так называемый гаруспекс [56], одетый как римский сенатор, с этрусской надписью на краях плаща. Первая из этих статуй относится, без сомнения, к первым временам этрусского искусства; вторая — к временам позднейшим, что можно заключить по гладкому подбородку; так как эта статуя, как можно видеть, сделана с натуры и изображает определенное лицо, то будь она древнего происхождения, она, наверное, была бы с бородой, ибо тогда все этруски, как и первые римляне, носили бороду [57]. Две другие бронзовые статуи, относительно которых можно колебаться, этрусского они или греческого происхождения, изображают Минерву и так называемого Гения в натуральную величину. Минерва [58] в нижней половине очень повреждена, голова же и грудь сохранились в целости и весьма схожи с греческими. Единственной причиной предположения, что это произведение этрусское, служит его местонахождение: она найдена в Ареццо, в Тоскане. Гений изображен в виде молодого человека в натуральную величину [59]; он был найден в 1530 г. в Пезаро на Адриатическом море. Несмотря на то, что этот город был греческой колонией, там предполагали наличие скорее этрусских, чем греческих статуй. Гори думает, что это этрусская работа, основываясь на ее волосах, которые он сравнивает несколько неловко с рыбьей чешуей; но такие же волосы встречаются на некоторых статуях из бронзы и твердого камня в Риме и на некоторых бюстах в Геркулане. Это—одна из самых красивых бронзовых статуй, сохранившихся с древности.

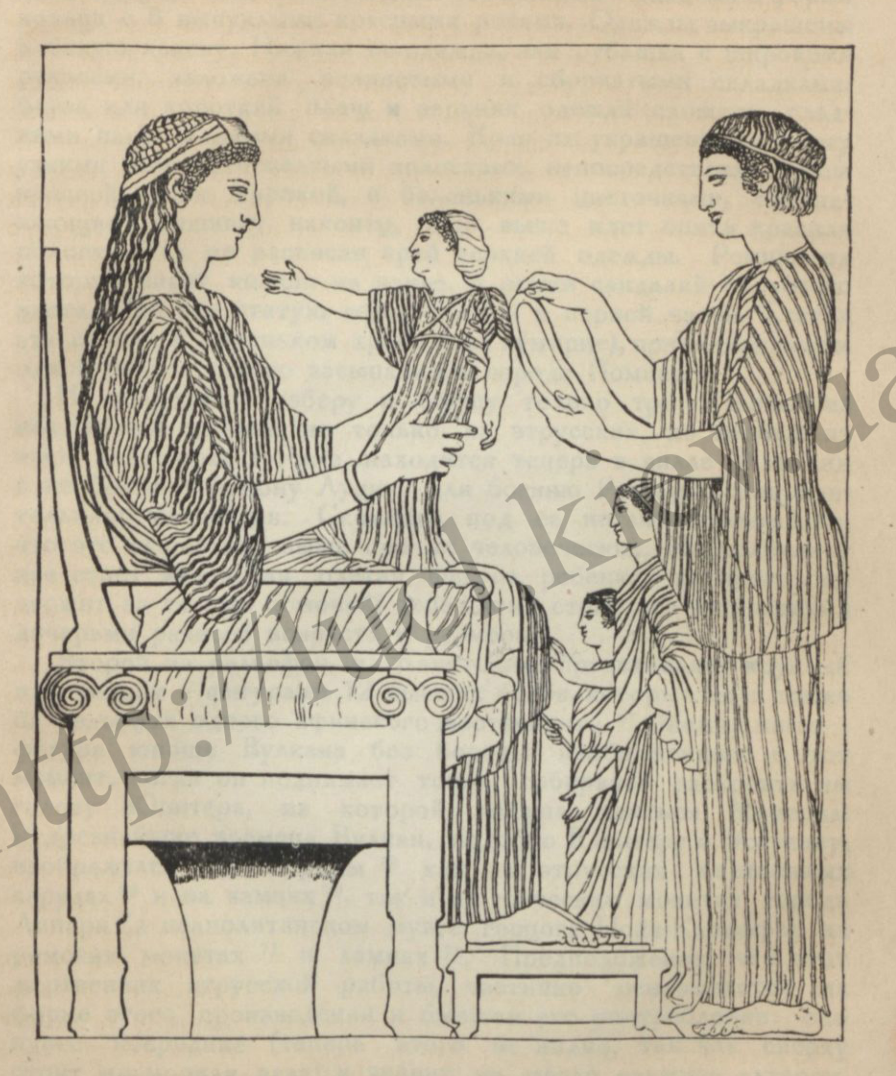
Лучшими мраморными статуями этрусского искусства, по моему мнению, являются так называемая весталка [60] дворца Джустиниани, так называемый жрец в вилле Альбани, статуя, изображающая беременную женщину, в вилле Маттеи, две статуи Аполлона — одна в Капитолии [61], другая во дворце Конти — и, наконец, этрусская Диана в геркуланском музее в Портичи.

Что касается первой, то нельзя предположить, чтобы такая фигура, на которой даже ног не видно, была привезена в Рим из Греции; из Павзания мы знаем, что самые старинные произведения остались в Греции нетронутыми. Складки ее платья расположены вертикальными линиями. Вторая статуя больше натуральной величины, вышиною в 10 пальмов. Складки ее верхнего платья без рукавов идут параллельно и лежат, как придавленные, одна на другой. Рукава нижнего

платья заложены волнистыми сжатыми складками, как я это объясню в конце следующей части и в следующей главе. Волосы лежат вокруг лба мелкими улиткообразными завитками, как они часто встречаются на гермах; спереди — по плечам — висят на каждой стороне четыре длинные волнистые пряди волос; сзади они спускаются прямо и завязаны узлом на некотором расстоянии от головы; из-под перевязки волосы падают пятью большими локонами и образуют как бы кошель из волос в полтора пальма длиною. Поставлена эта статуя совсем прямо, на манер египетских. Третья статуя изображает, вероятно, покровительницу всех беременных и рожениц, какою была также и Юнона. Она стоит прямо, с ногами, поставленными параллельно и поддерживает обеими, руками свое тело; складки ее одежд идут прямо и не выработаны, как в первых, а обозначены только нарезами.

Оба Аполлона несколько выше натуральной величины и стоят у ствола дерева, на которое повешен их колчан; обе работы исполнены в одном стиле, с тою разницей, что первая старее; по крайней мере, волосы на первой лежат мелкими завитками, на второй — выполнены более свободно. Аполлон дворца Конти открыт [62] около 40 лет назад, при папе из этой семьи, на склонах Цирцео, ныне называемого Монте Цирцелло, между Неттуно и Террачиной. Горой этой римляне владели еще при царях: Тарквиний Гордый послал туда колонию [63]; и в первом союзном договоре Рима с Карфагеном, заключенным первыми консулами Л. Юнием Брутом и Марком Горацием, Цирцея поименована [64] в числе четырех приморских римских городов, которые не должны были подвергаться нападениям Карфагена; те же слова повторяются [65] и во втором договоре между обеими сторонами. Клуверий, Целларий и другие оставили это нетронутым. Первый союз был заключен за 28 лет до похода Ксеркса против греков, и если вышеупомянутая статуя могла бы быть греческого происхождения, то она сделана на основании знания греческого искусства до этого времени. Вольски же [66], жившие в горах Цирцея, не имели никаких сношений и общения с греками, особенно в то время, но зато сносились со своими соседями этрусками; таким образом, и по времени и по месту этого Аполлона следует считать этрусским произведением.

Шестая из упомянутых мраморных статуй изображает бегущую Диану, в половину человеческого роста (5 пальмов), одетую и раскрашенную. Углы рта ее подняты кверху, подбородок мал; но по всему видно, что это не портрет определенного лица, а несовершенное воплощение красоты. Волосы ее свешиваются на лоб маленькими локонами, и боковые



Мать и дети. Архаический надгробный рельеф VI в. до н. э.
Мрамор. Рим. Вилла Альбани. С гравюры на меди

волосы длинными прядями висят по плечам; сзади они связаны на расстоянии от головы. На волосах—диадема в форме кольца с 8 выпуклыми красными розами. Одежды выкрашены в белую краску. Нижняя ее одежда, или рубашка с широкими рукавами, заложена волнистыми и сборчатыми складками; блуза или короткий плащ и верхняя одежда сложены гладкими параллельными складками. Края их украшены по борту узкими золотисто-желтыми полосками, непосредственно выше красной, более широкой, с беленькими цветочками, обозначающими вышивку, наконец, еще выше идет опять красная полоска. Так же расписан край верхней одежды. Ремни, на которых висит колчан на плече, и ремни сандалий—красного цвета. Про эту статую говорилось и в первой части. Статуя эта стояла в маленьком храме (или кумирне), принадлежавшем одной вилле старого засыпанного города Помпеи.

Из рельефов я изберу и опишу только три. Первый из них, самый древний не только из этрусских, но вообще из всех, найденных в Риме, находится теперь в вилле Альбани и изображает Юнону Луцину или богиню Румилию, покровительницу младенцев. Скамейка под ее ногами показывает, что это существо—выше прочих человеческих. На коленях у нее стоит маленькая одетая фигура ребенка, которого она держит за тесьмы помочей; перед ними стоит его мать с двумя дочерьми разного возраста и размера.

Второй из рельефов, на Капитолии, представляет круглый жертвенник с фигурами 12 высших богов, которые были также на рельефах одного афинского жертвенника [67]. Между ними—фигура юноши Вулкана без бороды, изображенного в тот момент, когда он поднимает топор, собираясь раскроить им голову Юпитера, из которой должна явиться Минерва. В древнейшие времена Вулкан, подобно Юпитеру и Эскулапу, изображался без бороды [68] как на этрусских жертвенных сосудах [69] и на камнях [70], так и на греческих монетах города Липари (в неаполитанском музее герцога Нойя-Караффа), на римских монетах [71] и лампах [72]. Предположение, что этот жертвенник этрусской работы, частично основывается на форме этого произведения и бывшем его употреблении: оно пусто посредине (теперь этого не видно, так как сверху стоит мраморная ваза) и значит не могло служить алтарем, а было скорее оправой для отверстия колодца (bocca di pozzo), как это мы часто встречаем в Риме и находим в Геркулане; особенно же доказательно то, что на краях его сохранились вытертые жолобы—след от ведерных веревок; трудно предположить, чтобы это произведение было сделано в Греции. Впрочем, я должен здесь напомнить, что если чи-

тать письма Цицерона к его другу Аттику согласно общепринятому тексту [73], то из них видно, что Цицерон заказывал себе такие окаймления колодцев с рельефами в Афинах. Другие старинные обрамления колодцев, из которых два стоят в вилле Альбани, украшены изящно сделанными цветочными гирляндами, вьющимся плющем и сосудами, из которых льется вода; Павзаний упоминает [74] о Церере, сидящей у колодца и изображенной как бы после похищения Прозерпины, работы Памфа, одного из древнейших художников; вероятно, это был рельеф на обрамлении колодца [75].

Третий рельеф находится в Капитолии: это круглый жертвенник, который изображен в начале главы. На нем изображены три божества: Аполлон с луком и со стрелою в правой руке, бородатый Меркурий с жезлом и Диана с колчаном и луком и с факелом в руке. Следует заметить, между прочим, форму лука: он почти прямой и загибается только с самых краев. Так же он делается и на греческих работах и везде, где встречается Аполлон вместе с Геркулесом [76], как, например, там, где изображается, как Геркулес уносит у Аполлона его дельфийский треножник; разница между луками обоих богов усматривается в том, что у Геркулеса был скифский лук, сильно изогнутый или извитой, наподобие [77] древнейшей греческой сигмы [78].

Четвертый из упомянутых рельефов находится на четыреугольном жертвеннике, стоявшем прежде на рынке в Альбано, а теперь находящемся в Капитолии, с 12 подвигами Геркулеса. Можно возразить, что в этом Геркулесе части тела выполнены не более чувствительно и преувеличенно, чем на Геркулесе Фарнезском, и значит отсюда нельзя заключить, что он — этрусской работы; я должен с этим согласиться и не имею другого признака, кроме остроугольной формы бороды, на которой локоны обозначены мелкими колечками или, лучше сказать, шариками. Это старейшая форма изображения бород, оставленная уже в то время, когда греческие искусства были введены в Рим: на произведениях греческих художников борода не острая, а с более свободными завитками, как это свойственно греческому Геркулесу.

Из всех резных камней я выбрал частью древнейшие, частью красивейшие, чтобы суждение о них было основательнее и вернее. Когда у читателя перед глазами—первоisær разрядные этрусские произведения, которые имеют при всей своей красоте несовершенства, то все то, что я в последующем буду говорить о них, тем больше будет касаться произведений, отличающихся меньшим достоинством. Три камня, ко-



Гермес (Меркурий), Аполлон и Артемида (Диана)
Рельеф с круглого алтаря. Архаизирующая работа римского времени
Мрамор. Рим. Капитолийский музей. С гравюры на меди



Герои перед Фивами (Полиник, Тидей, Амфиарий, Адраст, Партенопей)
Этрусская гемма VI в. до н. э. из б. собрания Ф. Штосса. Берлин
С гравюры на меди (увеличение)

торые я выбрал для обоснования следующего доказательства, являются скарабеями, как и большинство этрусских работ этого рода: это значит, что выпуклая и рельефная часть их изображает жука. Они пробуравлены в длину, вероятно, для ношения на шее, как амулеты. Один из самых древних не только этрусских, но и вообще известных резных камней, без сомнения, тот карнеол в музее Штосса, который изображает совещание пяти греческих героев первого похода против Фив. Имена, поставленные около фигур, называют Полиника, Партенопея, Адраста, Тидея и Амфиария, и как рисунок, так и надпись свидетельствуют о высокой древности этого памятника, потому что при необыкновенной тщательности и тонкости работы и при изящных формах некоторых частей, например, ног, доказывающих искусство мастера, — пропорции фигур свидетельствуют о времени, когда голова составляла едва ли не шестую часть тела, а надпись подходит ближе к ее пелазгическому происхождению и древнейшим греческим формам букв, чем на других этрусских произведениях. Благодаря этому камню можно, между прочим, опровергнуть неосновательное мнение одного писателя, утверждающего, что все дошедшие до нас этрусские памятники принадлежат позднейшему периоду [79] истории этого народа. Два другие камня являются лучшими из всех этрусских камней: один — карнеол в музее Штосса [80], другой — агат, принадлежащий г-ну Христиану Дену в Риме. Первый изображает Тидея, когда он, подвергшись в засаде нападению 50 человек, убил их всех до одного, но был ранен, и вытаскивает дротик из своей ноги. Фигура эта свидетельствует о правильном понимании художником анатомии (ибо кости и мускулы обозначены с замечательной точностью), но в то же время и о резкости этрусского стиля. Этот камень изображен в начале главы [81]. На втором камне вырезана фигура Пелея, отца Ахилла, когда он моет свои волосы у источника, который должен представлять того самого Сперхия в Фессалии [82], которому он обещал отрезать и посвятить волосы своего сына Ахилла, если последний счастливо вернется из-под Трои. Так, юноши в Фигале отрезали себе волосы и посвящали их местной реке [83], и Левкипп отпустил себе волосы для приношения их реке Алфею [84]. Говоря здесь о греческих героях на этрусских памятниках, надо вспомнить слова Пиндара, относящиеся к Пелею [85]: он говорит, что нет такой страны, куда бы не проникла слава этого героя — зятя богов.

Между монетами некоторые представляют стариннейшие памятники этрусского искусства. У меня перед глазами две такие монеты, принадлежащие одному римскому художнику

в музее редких греческих монет. Они из беловатого металлического сплава и очень хорошо сохранились. На одной из монет с одной стороны изображено животное, похожее на оленя, с другой — две выставленные вперед человеческие фигуры, похожие одна на другую и держащие посох. Должно быть, это один из первых опытов этрусского искусства. Ноги обозначены здесь двумя линиями, оканчивающимися двумя круглыми точками, обозначающими ступни. Левая рука, которая ничего не держит, представляет идущую от плеча мало изогнутую прямую; она опущена и доходит до ступней. Туловище фигуры несколько короче, тогда как оно очень длинно и у зверей на старых монетах и камнях. Лицо похоже на голову мухи. На другой упомянутой монете с одной стороны — голова, с другой — лошадь.

Это перечисление этрусских произведений сделано по родам, что является наиболее легким и не связано ни с какой системой. Относительно же художественной манеры и хронологической последовательности—о чем будет сказано ниже—следует заметить следующее: к древнейшему времени и к первому стилю принадлежат только что описанные монеты, рельеф и статуя виллы Альбани, бронзовый гений дворца Барберини и беременная женщина виллы Маттеи. К последующему периоду относятся оба Аполлона в Капитолии и во дворце Конти, круглое обрамление колодца с двенадцатью божествами и четыреугольный жертвенник с подвигами Геркулеса (все в Капитолии), треугольный алтарь виллы Боргезе и, наконец, описанные резные камни. К последнему периоду этрусского искусства относятся, кажется, бронзовые статуи Флорентинской галлереи. Трудно доказать, не возможен ли обратный распорядок и не ошибся ли я; но верно одно: произведения, которые я отнес к первому классу по всем признакам, относятся к более древнему и простому стилю, чем произведения второго класса; последние же превосходят их.

В виде приложения к этой части я приведу сообщение о двенадцати порфировых урнах, которые были в Кьюзи, в Тоскане, но которых больше нет ни в этом месте, ни во всей Тоскане и Италии. Было бы особенно примечательно, если бы можно было доказать, что в Этрурии работали из порфира; может быть, это был камень, похожий на порфир, вроде того, который находится в Вольтерре и которому Леандер Альберти дает название порфира [86]. Гори, почерпнувший сведения об этих урнах из рукописи в библиотеке Строцци [87], сообщает также надпись на одной из них. Но так как сообщение это показалось мне подозрительным, я

добыл себе полную копию с оригинала. Самое наличие и давность рукописи подтверждают мои подозрения. Трудно предположить, чтобы великие герцоги тосканские, которые все были очень внимательны к искусствам и древностям, могли выпустить из пределов своей страны такие драгоценные памятники искусства, тем более, что урны должны были быть найдены в половине прошлого столетия. Дело в том, что письма, из которых состоит рукопись Строцци, все написаны от 1653 до 1660 г., а письмо, содержащее известие об урнах, относится к 1657 г. и написано одним монахом другому; я думаю, что это—просто монастырская легенда. Гори сам вносит сюда изменения: во-первых, он неверно передает размеры, указанные в оригинале: в письме сказано, что вазы имеют 2 браччии в вышину и столько же в длину (флорентинская брачча содержит три с половиною римских пальма), а Гори придает им только три пальма; во-вторых, в оригинале надпись не совсем того этрусского характера, как он по форме и виду придан ей в печати.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

О СТИЛЕ ЭТРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

I. ОБЩЕЕ НАПОМИНАНИЕ ОБ ЭТОМ СТИЛЕ

Дав в первом отделе этой главы предварительные сведения о внешних условиях и причинах развития этрусского искусства, об изображениях его богов и героев, а также перечислив его главнейшие произведения, я обращу внимание читателя на свойства и признаки искусства этого народа и его произведений, т. е. на стиль этрусских художников (об этом и будет речь в данном отделе).

Здесь следует в общем напомнить, что признаки для отличия стиля этрусского от древнейшего греческого, основанные, кроме рисунка случайных вещей, на обычаях и одеждах, могут повести к ошибкам. Афиняне, — говорит Аристид [88], — делали вооружение Паллады по той самой форме, которая была предписана самой богиней, но по греческому шлему у Паллады или других фигур нельзя заключать о том, что они греческой работы, ибо такие, так называемые греческие, шлемы встречаются на работах, безусловно, этрусских, как, например, на Минерве вышеупомянутого треугольного жертвенника виллы Боргезе и на чаше [89] с этрусской надписью, сохраняющейся в музее римской коллегии св. Игнатия.

Стиль этрусских художников не всегда оставался одинаковым. В нем можно установить различие по степеням слож-

ности и эпохам (как и в греческом и египетском стилях), начиная с простейших форм первой эпохи и кончая расцветом этрусского искусства, которое, наконец, в силу подражания греческим работам — что очень вероятно — улучшилось и приняло формы, совсем не похожие на первоначальные. Чтобы получить систематическое представление об этом искусстве, необходимо хорошо усвоить и уметь отличать различные степени его развития. После того как этруски находились долгое время под римским владычеством, их искусство пришло в полный упадок. Это подтверждается 29 бронзовыми чашами в музее римской коллегии св. Игнатия, между которыми те, чьи надписи подходят ближе к римским буквам и языку, нарисованы и выполнены посредственнее, чем более древние.

Но так как по этим мелким произведениям нельзя сказать много определенного, а упадок искусств не есть стиль, я буду придерживаться трех уже означенных эпох.

II. О РАЗЛИЧНЫХ СТУПЕНЯХ И ЭПОХАХ ЭТРУССКОГО ИСКУССТВА

Мы разделяем, таким образом, этрусское искусство, как и искусство египтян, на три главные стиля — древний, последующий и, в-третьих, тот, который исправлен подражанием греческому. Во всех этих трех стилях надо было бы сначала говорить об изображении тела, а затем одетых фигур; но так как их одежды в своих разновидностях не очень отличны от греческих, то мы и ограничимся (особенно касаясь украшений) лишь немногими замечаниями, которые собраны в конце этого отдела.

Особенностями древнейшего, раннего, стиля этрусских художников служат, во-первых, прямая линия их рисунка наряду с жесткостью и напряженностью положения их фигур, а во-вторых, несовершенное понятие о красоте лица. Первая особенность состоит в том, что очертания фигур мало опускаются и поднимаются, почему, несмотря на выражение Катулла „толстый этруск“, фигуры эти кажутся худощавыми и веретенообразными, ибо мускулы на них почти не обозначены; таким образом, стиль этот имеет мало разнообразия. Таким рисунком частично объясняется неестественно напряженное положение фигур, хотя главная причина его лежит все же в недостаточности знаний в первую эпоху. Разнообразие в расположении и действии не может быть дано без достаточного знания тела и без свободы рисунка. Искусство, подобно мудрости, начинается с изучения нас самих. Вторая особенность — а именно несовершенное понятие о красоте

лица — была свойственна этрусскому искусству, как и древнейшему греческому. По форме этрусские головы представляют длинный, вытянутый овал, кажущийся небольшим благодаря заостренному подбородку. Глаза здесь плоски, поставлены косо вверх и на одном уровне с глазною костью. Данные особенности — как раз те, которые мы отметили и у древнейших египетских фигур, и в силу этого становится частично яснее (мы уже говорили об этом в первой главе на основании старых писателей) сходство между египетскими и этрусскими фигурами. Фигуры рассматриваемого стиля надо представить себе вроде просто вырезанного из прямых частей одеяния, которое известное время сохраняли те, кто его делал и носил. Первые много не изобретали, вторым оно было достаточно для прикрытия; один рисовал палец именно так, другой рисовал по первому. Был принят известный тип лица, от которого отступали тем меньше, что первые образы были божествами, из которых каждое должно было быть похожим на другое. Искусство было тогда, как плохое учебное заведение, которое создает слепых подражателей и не допускает ни сомнений, ни исследований; и рисунок был, как солнце Анаксагора, которое ученики вслед за учителем считали камнем, не считаясь с чувственной очевидностью. Природа должна была бы учить художников, но привычка заняла у них место натуры, и искусство поэтому оказывалось непохожим на нее.

Рассматриваемый стиль встречается во многих мелких бронзовых фигурах, и некоторые из них вполне схожи с египетскими — по рукам, вытянутым и плотно прилегающим вдоль боков к телу, и по параллельно стоящим ногам. Статуя в вилле Маттеи и рельеф виллы Альбани имеют все особенности этого стиля. Очертания Гения дворца Барберини весьма плоски, и частности здесь не переданы. Ноги Гения расположены по одной линии, пустые глаза плоско открыты и приподняты несколько кверху. Одежда статуи в вилле Маттеи и фигур рельефов не могла бы быть изображена проще, и складки — только прорезанные — проведены как бы гребнем. Человек, знакомый с существенными особенностями древностей, найдет этот первый стиль также и в других произведениях, находящихся в менее известных и обычно посещаемых местах Рима, например, на маленьком барельефе, который изображает сидящую на стуле мужскую фигуру и поставлен во дворе дома Каппони.

Достигнув бо́льших познаний, этрусские художники бросают этот стиль. Подобно грекам — которые тоже вначале, очевидно, делали одетые фигуры — и этруски начинают изображать нагие тела. Но некоторые маленькие бронзовые фигуры,

которые изображены нагими — за исключением похожей на мешочек особой повязки на чреслах вокруг бедер, — заставляют предполагать, что они не считали приличным изображать совсем обнаженного человека.

Рассматривая старинные резные камни этрусков, можно подумать, что первый стиль не был общим, по крайней мере для резчиков. Так, на фигурах резных изображений все имеет закругленную сферическую форму, что — как мы видели — противно установленным признакам первого стиля. Но это противоречие только кажущееся. Если верно то, что тогдашние резчики на камнях, подобно нынешним, работали колесцом, — как это кажется из рассмотрения камней, — то простейшим способом было выполнение фигур посредством верчения. Надо думать, что древнейшие мастера не умели управлять очень острыми инструментами, а в таком случае указанные сферические формы были бы не принципом искусства, а механическим результатом работы. Однако первые резные камни этрусков являются противоположностью их первых и наиболее старинных бронзовых и мраморных скульптур. И эти камни показывают нам, что усовершенствование искусства началось с придавания большей силы выражения и большей определенности частям фигур, но это же видно и на некоторых мраморных работах и является признаком нового — высшего — периода этрусского искусства.

Нельзя с точностью определить, когда сложился этот стиль, но, вероятно, он утвердился одновременно с усовершенствованием искусства в Греции. Век до и во время Фидия был подобен эпохе возрождения наук и искусств в новейшее время, который не начался в одной только стране, а распространился в других странах. Вся природа человечества тогда во всех странах пришла в движение, и крупные открытия произошли сразу сами собой. Достоверно, что самые разнообразные познания процветали в то время в Греции, и кажется, что общий свет просвещения пролился и на другие образованные народы, возбудил их искусства, одушевил и оживил их.

От этого первого и древнейшего стиля мы перейдем ко второму, позднейшему; его особенностями и отличительными признаками служат частью чувственная определенность фигур и их частей, а частью принужденность положений и действий, которые на некоторых фигурах искусственны и преувеличены. Из первой особенности вытекало то, что мускулы, как бы опухшие, обозначены возвышениями, кости остры и слишком выдаются, и благодаря этому данный стиль кажется жестким и неприятным. Но надо заметить, что сильная выделенность мускулов и костей не всегда встречается вместе на работах этого

стиля. На мраморных памятниках (потому что на них до нас дошли только изображения божеств) части обозначены не с такой силой, но строгость и твердость очертаний мускулов ног видны и здесь, как и на всех работах. Вообще же можно принять за правило, что греки больше старались оттенить выразительность мускулов, а этруски — костей; и потому, если я рассуждаю об очень редком и изящном камне, на котором кости обозначены с большой силой, то я склонен считать его этрусским, хотя бы в остальном он и сделал честь греческому художнику. Такой камень дан в начале третьей части следующей главы: он изображает Тезея, убивающего Фею, о чем говорит Плутарх[90]. Этот карнеол находился 20 лет назад в фарнезском музее Капо ди Монте в Неаполе, но был оттуда украден, как нередко случалось там и с другими прекрасными камнями. В музее Штосса[91] такое же изображение вырезано на карнеоле. Камень этот может послужить читателю примером сомнительности приписыванию художественных произведений древнейшего стиля этрускам или грекам.

Второе качество рассматриваемого стиля не может быть определено одним понятием, ибо принужденное и насильственное—не одно и то же. Последнее относится не только к положению, действию и выражению, но и к движению всех частей, принужденность же выражается не только в действии, но даже и в состоянии покоя. Принужденность противоположна естественности; насильственность — пристойности и благовидности. Чувственная определенность — свойство раннего стиля, но принужденность и насильственность особенно характеризуют позднейший стиль. Из первого свойства вытекает второе, ибо ради большей выразительности и более чувствительного изображения частей фигурам придавались положение и действенность, в которых насильственное могло себя выявить наиболее наглядно. В этом стиле насильственное выбиралось вместо покойного и тихого. Чувства здесь как бы раздувались и доводились до своих крайних пределов.

По поводу работ этого стиля — как и первого — можно сказать в известном смысле то же, что Пиндар сказал о Вулкане[92]: он родился без грации. Стиль этот, по сравнению с лучшим греческим, напоминает молодого человека, лишенного преимуществ внимательного воспитания и предоставленного увлечениям своего ума и страстей, которые доводят его до буйных поступков; греческий же стиль похож на прекрасного юношу, пыл молодости которого умерялся мудрым воспитанием и учеными наставлениями, вследствие чего

превосходное создание самой природы благодаря нравственности стало еще возвышенней. Стиль этот, как бы его теперь назвали, „манерен“; на всех его образах отражается один и тот же характер; Аполлон, Марс, Геркулес и Вулкан в изображениях не отличаются по рисунку. Но так как один и тот же характер есть отсутствие характера, то и об этрусских художниках можно сказать то же, что Аристотель сказал о Зевксисе[93], а именно: характера у них нет совсем; эти слова одновременно объясняют и непонятное до сих пор мнение мирового мудреца о художниках.

Признаки рассматриваемого стиля еще и теперь в известной мере свойственны этрусской нации, которая придает большое значение мелочам, что проявляется в почерке, который очень изыскан и искусственен и представляется сухим и тощим рядом с чистой ясностью римского; особенно обнаруживается это в искусстве.

Стиль древних этрусских художников виден еще и теперь в произведениях их потомков.

Беспристрастные знатоки увидят это и сейчас в рисунке Микель-Анджело — самого великого из тосканских художников. Кто-то справедливо сказал о его работах, что видевший один из них — видел все[94]. Этот же недостаток был у Даниэлиу да Вольтерра, Пьетро да Кортона и др. Лучшие же римские художники, напротив, особенно Рафаэль и его школа, черпавшие с ними из одного источника, по легкости своих фигур ближе к греческому.

Все, что было сказано мною о стиле вообще, может быть пояснено в частности на фигурах и памятниках — на примере Меркурия с бородой на алтаре в вилле Боргезе, который одарен мускулами Геркулеса, а особенно на примере Тидея и Пелея.

На этих маленьких фигурах ключицы, ребра, сочленения локтей и колен, кистей рук и ног обозначены так же явственно и выпукло, как кости на руках и бедрах; у Тидея даже очерчена грудная кость. На фигуре Пелея — где меньше к тому повода — все мускулы находятся в сильном движении, а у Тидея не забыты даже мускулы под руками. Напряженность положения видна на фигурах круглого жертвенника в Капитолии и на значительном числе фигур на другом — в вилле Боргезе. На них ноги божеств, поставленных прямо, сдвинуты параллельно, а на всех фигурах в профиль они поставлены по прямой, одна за другою. Руки изображены везде неумело и неестественно, и если фигура держит что-либо двумя пальцами, то остальные поставлены прямо и неподвижно. Насильственное положение Тидея обосновано больше,



Тидей

Архаическая гемма **VI (?) в. до н. э. из б. собрания Ф. Штосса. Берлин**

С гравюры на меди (увеличение)

чем у Пелея, но у последнего оно введено, чтобы добиться сильной выразительности частей.

Видно, что этрусские художники, несмотря на всю тщательность работы и познания, проявленные ими в этих камнях, не имели высшего представления о красоте голов; наоборот, голова Тидея взята из обычнейшей повседневности, а глаза сделаны слишком большими; голова же Пелея еще более неестественна, чем его тело, и не имеет даже сносной формы.

О третьем стиле можно было бы больше сказать в отдельной истории этрусского искусства, и то, что свойственно греческому искусству, которому подражает этот стиль, было бы применено к лучшему пониманию фигур последнего, но в общей истории искусства всех народов это является лишним. Лучшие вещи этого стиля переименованы раньше: это три бронзовые статуи в Флорентинской галлерее. Кажется, что к этому же времени относятся между другими надгробными сосудами четыре алебастровые погребальные урны из Вольтерры, найденные около этого города в 1761 г. и стоящие теперь в вилле Альбани. Они трех пальмов в вышину и одного пальма в ширину: значит они могли служить только для сбережения пепла. На крышке изображен мертвец в половину человеческой величины, с полуприподнятым телом, опирающимся на одну руку. Три фигуры держат чашу, четвертая — кубок в форме рога. Ноги у фигур как бы отпилены, потому что не поместились на крышке.

Об этрусских одеждах я могу сказать только следующее: на мраморных фигурах плащ никогда не накинут свободно, а всегда лежит параллельными складками, лежащими или вертикально или поперек; между тем свободно накинутый плащ встречается на двух из пяти фигур греческих героев, значит по тем произведениям нельзя сделать окончательного заключения. Рукава женской нижней одежды часто собраны мелкими трубчатыми складками, наподобие итальянских облачений (rocchetti) кардиналов и духовенства некоторых церквей. В Германии можно получить понятие о том, что я хочу сказать, по круглым бумажным фонарям в таких складках, и то растягивающихся, то сжимающихся. Такие рукава есть также и у одной мужской фигуры, а именно указанной статуи в вилле Альбани. Волосы как на мужских, так и на женских фигурах разделены таким образом: волосы, спускающиеся на затылок, связаны сзади, остальные же падают прядями спереди на плечи, по обычаю древнейших времен и других народов. Это описано в предыдущей главе — о египтянах — и будет продолжено в следующей — о греках.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

ИСКУССТВО НАРОДОВ, ПОГРАНИЧНЫХ С ЭТРУРИЕЙ

Третий отдел этой главы содержит сведения об искусстве народов, соседних с этрусками, а именно самнитян, вольсков и кампанцев, особенно последних, так как у них искусство процветало не меньше этрусского. В заключение я скажу о фигурах, найденных на острове Сардинии.

I. ИСКУССТВО САМНИТЯН

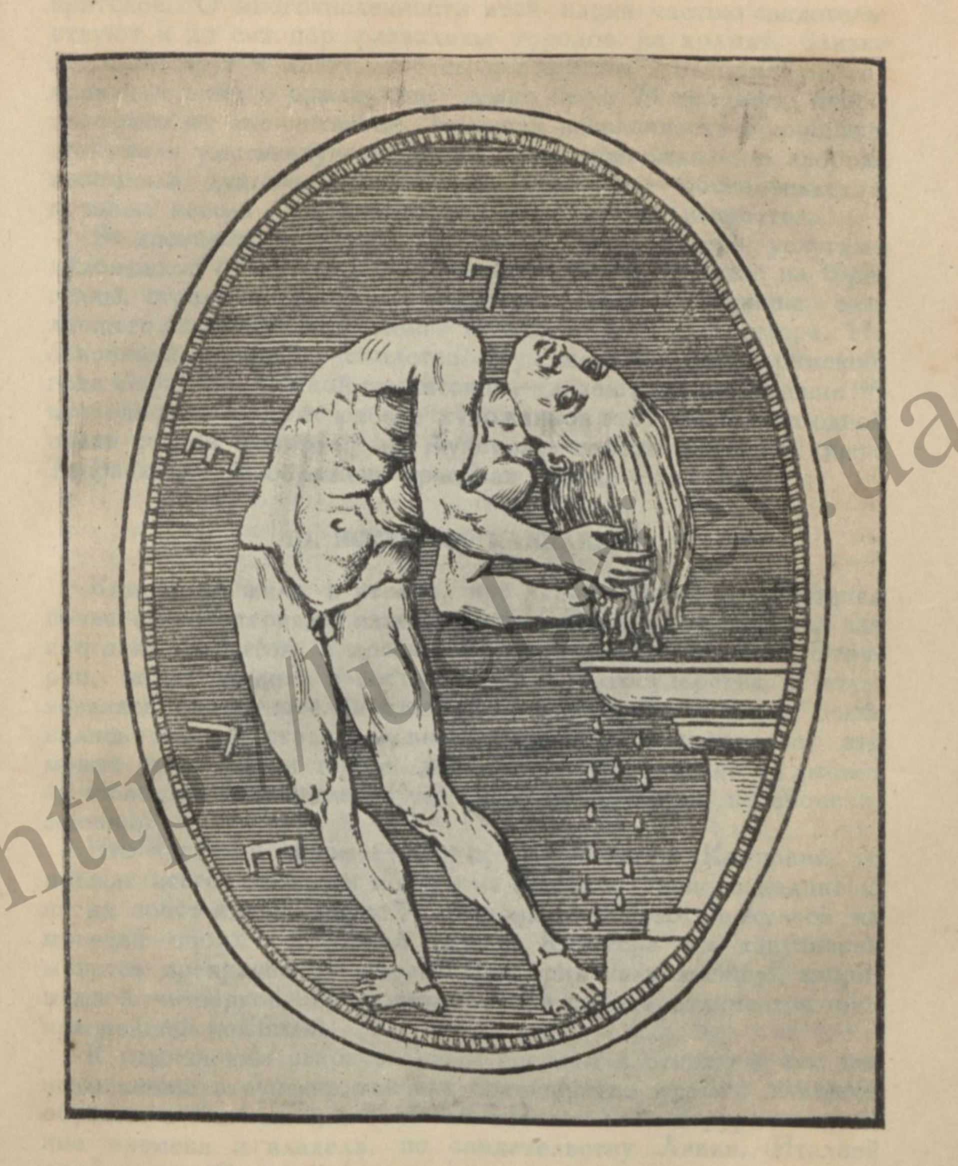
Насколько нам известно, помимо двух-трех монет, ничего не осталось из произведений вольсков и самнитян. От кампанцев сохранились монеты и разрисованные глиняные сосуды. Относительно первых я могу, таким образом, дать только несколько общих сведений об образе и устройстве жизни, из чего можно бы сделать заключение и об их искусстве; это — первая часть данного отдела. Во второй же части я скажу о произведениях искусства кампанцев.

Об искусстве двух первых народов можно сказать то же, что и об их языке (осцийском)[95]; если он и не был одним из этрусских диалектов, то все же не был очень отличен от него. Так как мы, однако, не знаем разницы в произношениях этих народов, то нам нехватает сведений о признаках их искусства, хотя бы до нас и дошли некоторые камни и монеты.

Самнитяне любили роскошь, и хотя были воинственным[96] народом, но предавались неге. На войне щиты их[97] разукрашивались — одни золотом, другие — серебром; в то время как римляне, повидимому, немного знали о льняных тканях, самнитские избранные войска носили одежды из полотна[98] даже в походе, как испанцы[99] в войске Ганнибала, украшавшие их пурпуром. Ливий[100] сообщает, что во время войны римлян при консуле Папирии Курсоре самнитский лагерь занимал двести шагов с каждой стороны, и весь был обтянут полотном. Капуя, построенная этрусками[101] (но, по Ливию[102], бывшая городом самнитян, которые, как он сообщает в другом месте, его у них отняли), была известна своей изнеженностью и мягкостью нравов[103].

II. ИСКУССТВО ВОЛЬСКОВ

У вольсков, как и у этрусков и других соседних народов, был аристократический образ правления[104]; только во время войны они выбирали себе царя[105] или полководца; государственное устройство их было похоже на спартанское или



Пелей, посвящающий свои волосы источнику

Архаическая гемма VI (?) в. до н. э. из б. собрания Х. Дена в Риме

С гравюры на меди (увеличение)

критское. О многочисленности этой нации частью свидетельствуют и до сих пор развалины городов на холмах, близко лежащих друг к другу, а о ее могуществе — история многих кровавых войн с римлянами: нужно было 24 триумфа, чтобы покорить их окончательно. Большая населенность и роскошь возбудили умственную деятельность и прилежание, а свобода возвысила духовные стремления вольсков — обстоятельства, которые всегда благоприятствовали развитию искусства.

В древнейшие времена римляне пользовались услугами художников обеих наций: Тарквиний Приск вызвал из Фрегеллы, страны вольсков, художника по имени Турриана, сделавшего из обожженной глины большую статую Юпитера. На основании большого сходства двух монет — одной римской, года Сервилия, с одной самнитской — делают предположение [106], что они принадлежат работе художников этой нации. На одной очень старой монете [107] из Ауксура — города вольсков, ныне Террачины, — изображена красивая голова Паллады.

III. ИСКУССТВО КАМПАНЦЕВ

Кампанцы жили в стране, чье ясное небо и плодородная почва способствовали изнеженности. Страна эта так же, как и страна самнитов, в древнее время составляла часть Этрурии, но не входила в состав этрусского государства, а пользовалась самостоятельностью. Позднее пришли греки, основались в этой стране и внесли сюда свои искусства; это может быть еще и теперь доказано, кроме греческих монет из Неаполя, и монетами Кум [108], более древними по происхождению.

Что касается художественных произведений Кампании, то прежде всего известны монеты из Капуи и Тиано с надписью на их собственном языке [109]. Голова молодого Геркулеса на монетах обоих городов и голова Юпитера на капуанских монетах прекрасны по идее, а Виктория на колеснице, запряженной четверкой, на монетах этого города отличается прекраснейшей чеканкой.

К кампанским разрисованным сосудам я отношу и все так называемые этрусские, так как большинство вырыто главным образом в Кампании, а особенно в Ноле. Хотя Этрурия в древние времена и владела, по свидетельству Ливия, Италией от Альп до Сицилийского пролива, но все же на этом основании нельзя считать эти сосуды этрусскими, ибо лучшие из них принадлежат к позднейшей и лучшей эпохе искусства. Были, однако, знамениты этрусские сосуды [110] из Ареццо, подобно теперешним сосудам из Перуджии. Нельзя также

отрицать, что на некоторых сосудах, особенно на маленьких чашах, рисунок очень похож на этрусский.

Некоторые идеи этрусских бронзовых фигур, например, фавны с длинными конскими хвостами, по замыслу те же, что и на кампанских сосудах, и, однако, они могли бы быть свойственны кампанцам. Достоверно то, что все большие коллекции этих сосудов происходят из королевства Неаполя и собраны там; такова, например, коллекция графа Мастрилли в Неаполе, состоящая из нескольких сотен вещей, и другой член этого семейства, живущий в Ноле, также обладает избранной коллекцией: на одном из его сосудов, на котором нарисованы две фигуры, собирающиеся вступить в борьбу, можно прочесть по-гречески „прекрасный Калликлес". Сосуды, которые стоят в театинской библиотеке С.-Апостоли в том же городе, принадлежали прежде известному неаполитанскому юристу Иосифу Валетта; он же был собственником большой прекрасной коллекции этих сосудов в ватиканской библиотеке; кардинал Гуальтьери купил их у наследников Валетта, и уже от него они перешли туда, где стоят и поныне. Следует также упомянуть о коллекции, собранной в Неаполе Антоном Рафаэлем Менгсом; она содержит до 300 сосудов.

Между сосудами Мастрилли есть три, а в королевском музее в Неаполе одна чаша с греческой надписью; о них будет сказано в следующей главе. Но и отсюда ясно, как мало причин называть эти сосуды этрусскими, под каким именем их до сих пор объединяли. Предполагают, что и в новейшее время находились куски глиняных сосудов с именем ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ, принадлежавших этому знаменитому царю, сыну горшечника.

Сосуды эти самой разнообразной формы и величины, от самых маленьких, служивших, вероятно, игрушками, до сосудов в три или четыре пальма вышиною. Разнообразная форма более крупных показана в книгах, где они гравированы на меди. Употребление их было различно. Глиняные сосуды удержались при жертвоприношениях, особенно Весте [111]; некоторые служили для сохранения пепла покойников, как большинство тех, которые были найдены в засыпанных могилах, особенно у города Нолы близ Неаполя. В музее Менгса тоже можно видеть прекрасный сосуд, который был заключен в другой сосуд, найденный в старой Капуе; на нем нарисована урна такой же самой формы, стоящая на возвышении, которое, вероятно, должно изображать могилу, подобно могилам [112] древнейшего времени. Здесь надо заметить, что рядом с покойником ставился сосуд с растительным маслом и что такие сосуды часто изображались на надгробных памятниках [113].

На одной и на другой стороне расписанного сосуда изображены мужские юношеские фигуры, у которых нет ничего за исключением плаща, накинутого на плечи, и меча подмышкой, по образцу героев (которые тогда назывались ὑπωλένιος [114]). Лица их не вымышлены, а, должно быть, представляют портреты; они как бы говорят друг с другом и полны печали. Мы знаем также, что в первые времена греческой истории [115] простые сосуды давались в награду победителям на играх; это показывает сосуд на монетах города Тралл [116] и на многих резных камнях [117]. На панафинейских играх в Афинах награда состояла в глиняном расписанном сосуде с маслом, на что указывают сосуды [118] на крыше одного афинского храма. Но многие сосуды у древних служили только украшением, как у нас фарфор; это особенно можно заключить по тому, что встречаются сосуды без дна и никогда его не имевшие. По некоторым фигурам, держащим в руках скребок (Strigilis), можно заключить, что сосуды ставились также в банях.

Фигуры по большей части разрисовывались одной краской или, лучше сказать, они не разрисовывались совсем: их цвет был натуральный цвет обожженной, очень тонкой глины, а фон картины или краска между фигурами — черная глянцевитая; тою же краской нарисованы контуры фигур на глиняном фоне. Из сосудов, раскрашенных большим числом красок, кроме ватиканских [119], два стоят в Флорентинской галлерее, а два — в музее Менгса. На одном из них, — и, говорят, на ученейшем из всех сосудов, — изображена пародия на любовь Юпитера к Алкмене, т. е. любовь обращена здесь в смешное и представлена в комическом виде, или же можно сказать, что здесь нарисован главный акт комедии, подобно „Амфитриону“ Плавта. Алкмена смотрит из окошка, как это делали продажные [120] женщины или кокетки, дорого ценившие себя; окно очень высоко, по-старинному. Юпитер переодет: на нем белая маска с бородой, и ее верхушка (modus) у него на голове, как у Сераписа, который изображается из одного куска с маской. Голова Юпитера просунута в отверстие лестницы, которую он несет, как бы намереваясь взобраться в комнату к милой. На другой стороне стоит Меркурий с толстым животом; он изображен работником и переодет, как Созий в комедии Плавта; в левой руке у него жезл, который он опускает, как бы пряча, чтобы не быть узнанным, а в другой лампа, которую он поднимает или для того, чтобы посветить Юпитеру или же, как Дельфис говорит Симете у Феокрита, чтобы топором, лампой [121] или огнем применить насилие, если красавица не захочет его пустить к себе. У него большой приап, который и здесь имеет свое значение, а в комедиях

древних его подвязывали себе из красной кожи [122]. На обеих фигурах белые штаны и чулки из одного куска, достигающие до щиколотки, как у сидящего комика с маской перед лицом в вилле Маттеи, ибо действующие лица комедии древних не должны были появляться без панталон [123]. Неодетые части — телесного цвета, кроме приапа, имеющего темнокрасный цвет, как и одежды; платье Алкмены испещрено белыми звездочками. Одежды, затканные звездами, были известны уже у греков в древнейшие времена. Такое платье имел герой Созиполис [124] на одной старинной картине, и такое же носил Димитрий Полиоркет [125].

Рисунки на большей части сосудов таковы, что могли смело занять место среди рисунков Рафаэля; замечательно также, что нет двух ваз с совершенно совпадающими картинками; сотни ваз, которые я видел, носят различные изображения. Тот, кто видел мастерское исполнение этих рисунков и знает, как наносится краска на подобную обожженную глину, найдет в этом роде живописи доказательство общей правильности рисунка и качественности художников в этой области. Ибо эти вазы раскрашены не иначе, как наша керамика или простой фарфор, на который после первого обжига наносится синяя краска. Работа на них должна производиться очень быстро, потому что обожженная глина притягивает, подобно высохшей земле, впитывающей росу, влагу от красок и с кисти, так что если очертания проведены не сразу, на кисти не остается ничего, кроме земли. Но так как на рисунках нет отрывистых, неоконченных и вновь начатых линий, то, значит, каждая фигура очерчивалась сразу, что почти необыкновенно, в виду качества фигур. Надо также принять в соображение, что в таких работах нет места изменениям и поправкам, и очертания как сделаны, так и должны остаться. Валы эти, подобно мелким насекомым в природе, являющимся чудом природы, составляют чудо древнего искусства; и как в первых набросках Рафаэля очертания головы или целых фигур, проведенные одним единственным росчерком пера, выявят знатоку мастера не меньше, чем его законченные рисунки, так же и на вазах видны необыкновенные опытность и ловкость древних художников. Коллекция таких сосудов представляет сокровище рисунков [126].

IV. ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ФИГУР С ОСТРОВА САРДИНИИ

В заключение этой главы считаю удобным сказать несколько слов о нескольких бронзовых фигурах, найденных на острове Сардинии, которые заслуживают некоторого внимания,



Статуэтка воина с острова Сардинии (два поворота)
Бронза. VI (?) в. до н. э.) Рим. Б. музей коллегии иезуитов

в виду их древности и формы. Недавно [127] найдено еще несколько таких фигур, но я буду говорить о тех, которые подарены кардиналом Альбани коллегии св. Игнатия в Риме. Их четыре, различной величины — от половины до двух пальмов. По форме и строению это произведения варварской эпохи, и они носят на себе все признаки глубокой старины в стране, где искусства никогда не процветали. Головы на них вытянуты, глаза неестественно большие, части несоразмерны, шеи длинные, как у аиста, наподобие некоторых самых некрасивых бронзовых маленьких этрусских фигурок.

Две из трех меньших фигур изображают, повидимому, солдат, но без шлемов; на обеих короткие мечи на перевязи, перекинутой через голову, висящие на груди с правой стороны на левую. На левом плече висит короткий узкий плащ в виде узкой полосы, достигающей до половины бедра. Повидимому, это четыреугольный платок, который можно складывать; с внутренней стороны он окружен выпуклым узким кантом. Это оригинальное одеяние может быть, вероятно, тем, которое было свойственно только древним сардинцам и называлось mastruca [128]. Одна из фигур держит, как кажется, в руке тарелку с плодами.

Самая замечательная из этих фигур, в два пальма вышиною, изображает солдата в короткой куртке с панталонами и вооружением, достигающим до икр, что является противоположностью иным покрытиям ног; у греков вооружение покрывало ногу спереди, а здесь оно лежит на икрах и спереди открыто. Так же защищенные ноги встречаются на рисунке Кастора и Поллукса на резном камне музея Штосса [129], где я привлек для объяснения эту фигуру. Солдат этот в левой руке держит круглый щит перед туловищем, но несколько поодаль, и под ним три стрелы, оперение которых видно над щитом; в другой же руке у него — лук. Грудь его защищена коротким панцырем, а плечи особыми колпачками, напоминающими оправу наших барабанных палок; такое вооружение встречается и на сосуде в коллекции Мастрилли в Ноле; эти колпачки сделаны подобно эполетам наших барабанщиков. Голова их покрыта плоской шапкой, откуда в виде двух зубцов выдаются наперед и назад два большие рога. На голове стоит корзина с двумя ручками, покоящимися на зубцах, с которых их можно было снимать. На спине он несет маленькую повозку с двумя маленькими колесами; дышло протянуто сквозь кольцо на спине, так что колеса торчат над головою.

По этому мы судим о древнем неизвестном обычае во время войны: сардинский солдат должен был нести на себе

свою провизию, но он нес ее не на плече, как римские солдаты, а тащил за собою на особенной тележке с корзиною. По окончании похода, когда это переставало быть нужным, солдат помещал легкую тележку на спину, в особое кольцо, а корзину ставил на голову на два рога. Верно, таким образом они шли и в битву, и, как видно, солдат был всегда снабжен всеми приспособлениями.

Если читатель, желающий приобрести во многом больше сведений, не удовольствуется этими пояснениями, то я должен ему напомнить, что в сравнении искусства этих старых итальянских народов с египетским мы можем быть уподоблены лицам, хуже знающим свой родной язык, чем какой-нибудь иностранный. Об египетском искусстве у нас больше сведений, чем об искусстве народов, страну которых мы всю объехали и перерыли. У нас множество мелких этрусских фигур, но нет достаточно статуй, чтобы создать вполне правильную систему их искусства; после бури нельзя построить корабль из немногих оставшихся досок. Главное, что сохранилось, — это резные камни, незначительные следы большого вырубленного леса, от которого осталось только несколько деревьев — свидетелей разрушения. К несчастью, мало надежды на открытие произведений цветущего периода этого искусства. У этрусков были мраморные каменоломни в городе Луна (теперь Каррара), бывшем одной из их 12 столиц; но самнитяне, вольски и кампанцы не имели у себя белого мрамора и делали свои вещи, по всей вероятности, чаще всего из обожженной глины или бронзы. Одни из них разбились, другие расплавлены, и это причина редкости художественных произведений этих народов. Но так как этрусский стиль напоминает древнейший греческий, то эта глава может рассматриваться как подготовление последующей, и читатель может быть отослан к ней.

ПРИМЕЧАНИЯ
К ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6 p. 384. l. 27.
2. Liv. L. 1. c. 7 conf. L. 7 c. 21.
3. Id. L. 5. c. 1.
4. Appian. Bel. Civ. L. 1. p. 179. l. 26. и 32.
5. Arnob. contr. gent. L. 7 p. 232.
6. Cic. de divinat. L. 1. c. 12 p. 25 ed. Davis.
7. Liv. L. 7 c. 17.
8. Dempst. Etrur. T. 1. L. 3. c. 42 p. 340.
9. Plato Politica p. 315. B.
10. Minuc. Not. al. Malmant. riacquist. (ex Sigonio) p. 497.
11. Fabret. Inscr. c. 6 p. 432. Эта картина, составленная из разноцветных камней и называемая Comesso (Ciampini Vet. Monum. T. 1 tab. 24), находится во дворце Альбани. На это же указывает неизданная до сих пор надпись, стоящая на поверхности одной половины распиленной колонны в доме Каппони в Риме. Я приведу из нее лишь один стих, относящийся к этому изображению (в латинском переводе греческого):
Dulcem hanc rapuerunt Nymphae, non mors.
(Мальчика нимфы похитили, не смерть).
12. Montfauc. Ant. expl. T. 5. pl. 51. p. 123. Он, как и другие, не нашел настоящего значения этой урны.
13. Plutarch. Apopht. p. 346.
14. Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 7 p. 460. l. 14.
15. В вилле Альбани на большом рельефе, отпиленном от погребальной урны, изображены сидящая женщина и стоящая девочка рядом с повешенными в столовой выпотрошенными животными и съестными припасами, подобно тому произведению, которое гравировано в галлерее Джустиниани; сверху надпись из Виргилия:
In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae Lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet: Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.
(Реки покуда текут на горах, тенистые чащи
Нас осеняют, покуда на небе блистают созвездья —
Имя пребудет твое, и почесть, и слава бессмертны).
В Риме когда-то была погребальная урна, на которой было так называемое неприличное спинтрийское изображение, и из его надписи сохранились следующие слова: ΟΥ ΜΕΛΕΙ ΜΟΙ — мне что за дело.
16. Hist. Univ. des Anglois. T. 14. p. 218. франц. перевод.
17. Plin. L. 34. p. 646. l. 3.
18. Conf. Scalig. Not. in Varr. de re rust. p. 218.
19. ap. Philostr. Heroic. p. 693.
20. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 45.
21. Ibid. p. 54, 55.
22. Paus. L. 5. p. 424. 1. 27.
23. Dempst. Etrur. tab. 6.
24. Cic. de Nat. deor. L. 3. c. v. 33.
25. Horsley Brit. Rom. p. 353.
26. Gori Mus. Etr. tab. 83.
27. Dempst. Etr. tab. 47.
28. Haym Tes. Brit. T. 2. p. 219.
29. H. N. L. 2. c. 53.
30. Macrob. Saturn. L. 1. c. 24 p. 254.
31. Golz. Graec. tab. 61.
32. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 51, № 116.
33. Ibid. p. 234 n. 1459.
34. Dempst. Etr. tab. 3.
35. Serv. at Aen. 1 p. 177. H.
36. Bellori Imag. et du Choul della relig. de Rom. p. 92.
37. l c.
38. Golz. Graec. tab. 36. n. 5. conf. Spanh. de praest. Num. T. 1. p. 432.
39. Athen. deipn. L. 12 p. 534.
40. Dempst. Etr. tab. 32 conf. Buonar. expl. p. 12 § 6.

41. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 97.
42. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 10 p. 615. l. 14.
43. Justin. L. 13. c. 7.
44. Conf. Serv. in Virg. Geogr. L. 1. v. 14 u Schol. Apol Rhod. L. 2. v. 500.
45. Dempst. Etrur. tab. 32.
46. Herodot. L. 7 p. 261 l. 26 и 30.
47. Descrip. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 93.
48. Ibid. p. 97.
49. Pococke's Descr. of the East. T. 1. p. 108.
50. Codin. de Orig. Constantinop. p. 44; conf. Pref. à la descr. des pier. gr. etc. p. XIV.
51. Fest. v. Serra proeliari. Vales. Not in Ammian. L. 16. c. 12 pap. 135. a.
52. Gori Mus. Etr. tab. 15.
53. Polymet. p. 244.
54. Mus. Flor. tab. 92.
55. Gori Mus. Etr. tab. 155.
56. Dempst. Etrur. tab. 40.
57. Liv. L. 5. c. 41.
58. Gori l. c. tab. 28.
59. Olivieri Marm. Pisaur. p. 4. Gori l. c. Tab. 87.
60. Gall. Giustin. T. 1. tav. 17.
61. Mus. Capit. T. 3. tav. 14.
62. Статуя эта была найдена в небольшом храме, на берегу озера, называемого Лаго ди Соресса. Озеро это, принадлежащее дому князей Гаетани, изливалось прежде в море посредством канала, который засорился, так что вода в озере очень поднялась. Чтобы сделать его пригодным для рыбной ловли, надо было спустить воду. Старый канал был вычищен. В нем были найдены затянутые тиной челноки древних, сколоченные металлическими гвоздями, а так как вода в озере опустилась, то на дне его оказался упомянутый храм, где была найдена статуя Аполлона. И до сих пор видна мраморная ниша с украшениями тонкой работы, в которой стояла прежде статуя.
63. Liv. L. 1. c. 56.
64. Polyb. L. 3. p. 177 D.
65. Polyb. L. 3. p. 180 B.
66. Conf. Liv. L. 2. c. 39.
67. Pausan. L. 1. p. 23.
68. Idem. L. 8. p. 658. l. 20.
69. Dempst. Etrur. T. 2. tab. 1 Montfauc. Ant. expl. T. 3. p. 62 № 1.
70. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 123.
71. Vaillant T. 1. tab. 25 № 8. Num. Pembroch. P. 2 tab. 3.
72. Passeri Lucern. tab. 52.
73. ad. Attic. L. 1 cr. 10 putealia sigillata (рельефные обрамления колодцев).
74. L. 1. p. 94 1. 2.
75. В „Капитолийском музее" маркиза Лукателли (стр. 23) сказано ошибочно, что произведение это найдено в Неттуно у моря: кардинал Альбани опровергнул это собственноручно в примечании к этому сочинению. Прежде барельеф этот находился в вилле перед Порто дель Пополо, принадлежащей дому Медичи, и великий герцог Косьма III подарил его кардиналу, который в свою очередь передал его вместе со своей коллекцией древностей в Капитолий.
76. Paciaudi Monum. Pelopon. Vol. 1. p. 114.
77. Conf. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch.
78. Может быть, такой лук назывался patulus (гибкий). Imposita patulus calamo sinuaverat arcus. Ovid. L. 1. Metam. v. 30. „Гибкий натянутый лук задрожал под стрелой тростниковой".
А другой Sinuosis: Lunavitque genu Sinuosum fortiter arcum. Id. L. 1. Amor. eleg. I. „Месяцевидный извилистый лук под коленом изогнут".
79. Камень этот был описан П. К. Антониоли, пизанским профессором, в двух статьях: он снова рассказывает нам историю этих и других героев того времени и приводит места древних писателей, за исключением тех, которых я приведу из Стация. Об искусстве же не сказано ничего.
80. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 348.

81. Почти кажется, что Стаций сам видел этот камень, или же все изображения Тидея были сходны между собой, т. е. с ясно обозначенными костями и узловатыми мускулами. Описание поэта рисует и объясняет нам этот камень, подтверждающий в свою очередь все сказанное поэтом:

...quamquam ipse videri
Exiguus, gravia ossa tamen, podisque lacerti
Difficiles: nunquam hunc animum natura minori
Corpore, nec tantas ausa est includere vires.
Theb. L. 6 v. 840.

...его ты увидишь
Малого роста, тяжелого костью и мышцы узлами
Сильные; нет, никогда подобного духа природа
В меньшее тело и силы такой не включала.

82. Il. 144. Pausan. L. 1. p. 90 l. 8.
83. Id. L. 8 p. 683 l. 32.
84. Ibid. p. 638. l. 21; Conf. Victor. Var. Lect. L. 6. c. 22.
85. Nem. 6 v. 34 seq.
86. Descr. d'Ital. p. 50 a.
87. Mus. Etr. Praef. p. 20.
88. Panathen. p. 107. l. 4.
89. Dempst. Etrur. tab. 4.
90. In Theseo, p. 9. l. 4.
91. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 329.
92. ap. Plutarch. Eswi, p. 1338 l. 2. ed. H. Steph.
93. Poet. c. 6. p. 249.
94. Dolce Dial. della Pittur. p. 48 a.
95. Liv. L. 9. c. 20.
96. conf. Casaub. in Capitol. p. 106. E.
97. Liv. L. 9. c. 40.
98. Ibid. c. 4 и L. 10 c. 38.
99. Id. L. 22 c. 46.
100. Id. L. 10. c. 38.
101. Mela. L. 2 c. 4.
102. Liv. L. 4. c. 52.
103. Liv. L. 10 c. 38.
104. Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6 p. 374 l. 45.
105. Strabo. L. 6. p. 254.
106. Olivieri Diss. sopra alc. Med. Sannit p. 136.
107. Beger Thes. Brand. T. 1. p. 357.
108. Beger Thes. Brand. T. 1. p. 188.
109. Надпись на этих монетах еще не так давно была использована в качестве названия городов. Бианкини в числе других ученых (Istor. Univ. p. 168) считает капуанскую надпись пунической, а Маффеи (Veron. illustr. p. 3. p. 259 n. 5) не знает, что она означает. Тианская до сих пор считается пунической в сочинении о пемброкских монетах (P. 2. tab. 88).
110. Gudii. Inscr. p. 209. № 3.
111. Brodaei Miscel. L. 5. c. 19.
112. Pausan. L. 6. p. 507 l. 38. L. 8. p. 624. l. 33. v. c.
113. Schol. Aristoph. Eccles. v. 988.
114. Schol. Pind. Olym. 2. v. 149.
115. Homer. H. Ψ. v. 259. Athen. Deipn. L. II p. 468. C.
116. Spanh. de praest. Num. T. I. p. 134.
117. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 460.
118. Callimach. Fragm. 122. p. 366.
119. Dempst. Etrur. tab. 28. 32.
120. Heins. Lec. Theocrit. c. 7. p. 83.
121. Idyl. 2. v. 127.
122. Aristoph. Nub. v. 539. conf. Eiusd. Lysistr. v. 110.
123. Pitt Erc. T. 1. p. 267. n. 9.
124. Pausan. L. 6. 517. l. 8.
125. Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.
126. Одному обманщику, по имени Пьетро Фронди, удалось подделать эти вазы. Он работал больше всего в Венеции и на Корфу, и кое-что из его работ осталось в Италии, но большая часть была вывезена за границу. О нем именно говорит Апостоло Цено (Lettere, Vol. 3. p. 197) в одном своем письме. Но обман этот может быть обнаружен даже неособенными знатоками в рисунке, ибо глина на сосудах груба, а сами сосуды поэтому тяжелы. На древних же вазах глина необыкновенно тонка, а лак на них как бы нанесен дуновением, что на подделках совсем обратно.
127. Caylus. Rec. d'Antiq. T. 3.
128. Plaut. Poen. Act 5. Sc. 5. v. 34. Isid. L. 19. c. 3. ex Cicerone.
129. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 201.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОБ ИСКУССТВЕ У ГРЕКОВ

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОБ ОСНОВАНИЯХ И ПРИЧИНАХ УСПЕХОВ И ПРЕИМУЩЕСТВА ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА ПЕРЕД ДРУГИМИ НАРОДАМИ

В этой истории мы займемся главным образом искусством у греков. Искусство это, сохранившееся до нашего времени в бесчисленном множестве прекрасных памятников, по своему совершенству достойно стать предметом изучения и подражаний; оно требует, чтобы мы, излагая его историю, не ограничились указаниями на несовершенные особенности или объяснениями предвзятого; мы должны достичь самой сущности вещей, результатом чего были бы не просто сведения для сведений, но и руководство для выполнения. Изучение искусства египтян, этрусков и других народов могло расширить наши представления и привести нас к правильным суждениям; исследование же греческого искусства должно свести все это к единству и к истине и дать нам мерило для критики и для творчества.

Эту главу мы разделим на четыре отдела: в первом и предварительном мы укажем на основы и причины начала и превосходства греческого искусства над искусством других народов; во втором будет речь о самой сущности этого искусства; в третьем описаны развитие и упадок этого искусства; четвертая содержит в себе описание механической его стороны, и, наконец, в заключение мы скажем кое-что об античной живописи.

Причина той высоты, которую достигло искусство у греков, должна быть приписана частично влиянию климата, частично политическому устройству и происходящему отсюда складу мыслей, а также тому уважению, которым пользовались греческие художники в обществе, и роли, которую они в нем играли.

I. О ВЛИЯНИИ КЛИМАТА

Влияние климата должно оживить семя, из которого произрастет искусство; и в этом смысле Греция обладала лучшей почвой. То, что Эпикур говорит о способности одних только греков к философии [1], еще больше относится к их таланту в искусстве. Многое, что идеально для нас, у них было естественным. Природа, пройдя все степени тепла и холода, остановилась в Греции как бы в таком центре, где царствует температура, уравновешенная между зимней и летней [2]. Чем больше она приближается к этому центру, тем она яснее и веселее и тем больше выражается она в изящных, грациозных образах, в чертах ясных и многообещающих. Там, где природа менее окутана туманами или вредными испарениями, под ее влиянием человеческое тело созревает ранее и достигает величественности, особенно в женских фигурах.

В Греции природа придала своим жителям высшую степень совершенства. И, по словам Полибия [3], сами греки сознавали свои преимущества: ни один народ не придавал такого значения красоте [4], как они, поэтому ничего не оставалось скрытым, что могло бы поднять ее, и художники имели красоту каждодневно перед глазами. Красота считалась как бы достоинством, дававшим право на славу, и в греческой истории [5] перечислены лица, одаренные особой красотой. Некоторые лица получали особое прозвище за одну какую-нибудь прекрасную часть лица, как, например, Димитрий Фалерейский за красоту своих бровей [6]. Поэтому греки устраивали даже состязания в красоте еще в самые древние времена. При Кипселе [7], царе аркадском, игры эти праздновались во время гераклидов на берегах реки Алфея в Элиде. На празднике Аполлона Филесия награду получал юноша, умевший особенно искусно поцеловать [8]. Обычай этот исполнялся под присмотром особого судьи и, повидимому, известен был в Менагре [9] около могилы Диокла. В Спарте [10], на Лесбосе [11] в храме Юноны, а также у паррасийцев [12] были состязания в женской красоте.

II. О ГОСУДАРСТВЕННОМ УСТРОЙСТВЕ ГРЕКОВ

Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одною из главных причин расцвета искусства в Греции. Свобода в Греции всегда имела свою родину, даже у трона [13] царей, отечески [14] управлявших своим народом, пока просвещение не позволило ему вкусить сладости полной свободы. Гомѐр называет Агамемнона [15] пастырем народов, желая определить этим его любовь к народу и заботливость о его благе. Правда, позднее возвысились

тираны, но они появлялись лишь на своей родине, вся же нация не признавала ни разу одного властелина. Оттого никто не имел исключительного права на величие среди сограждан и на бессмертие—на счет других людей.

Искусство употреблялось с ранних пор для сохранения памяти о человеке, посредством сохранения его изображения, и дорога к этому была открыта каждому греку. Так как древние греки [16] давали преимущество естественному над изученным, то первые награды присуждены были тому, кто отличался в физических упражнениях. Мы находим известие об одной статуе, поставленной в Элиде [17] в честь спартанского борца Евтелида уже в 38-ю Олимпиаду, и, должно быть, статуя эта была не первая. В играх, менее известных, например, мегарских, ставили камень [18], на котором вырезали имя победителя. Поэтому величайшие люди Греции в юности старались отличиться на состязаниях. Хризипп и Клеанф прославились в общественных играх, прежде чем стали известными своей мудростью. Даже сам Платон появлялся среди борцов на истмийских играх в Коринфе и пифических в Сикионе. Пифагор [19] взял приз в Элиде и обучил Еврмена, одержавшего там же победу. У римлян также физическая ловкость пролагала дорогу к славе. Папирий, отомстивший самнитянам за позор римлян при Кавдинском ущелье, известен менее этой своей победой, чем прозвищем „быстроногого“ [20] (Cursor), прозвищем, которое имеет и Ахилл у Гомера.

Статуя победителя [21], вполне сходная с оригиналом, поставленная в самом священном месте Греции, созерцаемая и почитаемая целым народом, служила могущественным средством для возбуждения стремления или заслужить себе статую или сделать ей подобную. Ни у одной другой нации художники не имели такой возможности высказать себя, уже не говоря о статуях в храмах в честь богов [22] или в честь их служителей и служительниц [23]. Победителям в больших играх не только ставили статуи на месте состязаний (и многим — по числу их побед [24]), но одновременно также и на их родине [25]. Гражданин, способствовавший величию родины, также заслуживал награды в виде статуи. Дионисий [26] говорит о статуях граждан Кум в Италии, вытащенных в 72-ю Олимпиаду из храма, где они стояли, по повелению Аристодема, тирана этого города, и брошенных в нечистоты. Некоторым победителям на олимпийских играх первых времен, когда искусства еще не процветали в Греции, были воздвигнуты статуи долго спустя по их смерти, чтобы сохранить их память; так Ойботу [27], одержавшему победу на играх 6-й Олимпиады, почесть эта выпала на долю лишь в 80-ю. Один из состязавшихся

сам заказал себе статую до победы [28], так как был уверен в ней. В городе Эгии в Ахайе был воздвигнут городом одному победителю портик, или крытая галлерея [29], чтобы он мог там упражняться в гимнастике.

Из свободы вырос, подобно благородной ветви из здорового ствола, образ мыслей греков. Подобно тому, как мысль привыкшего думать человека возвышается больше в чистом поле, или в открытой галлерее, или на вершине зданий, чем в низкой комнате или узком месте, так и образ мыслей свободных греков должен был отличаться от понятий подчиненных народов. Геродот [30] доказывает, что свобода была единственным основанием могущества и величия Афин, так как последние в предыдущие времена, когда Афинам пришлось признавать над собою властителей, никогда не могли стать во главе соседей. Красноречие стало процветать у греков — в силу той же причины — лишь в условиях наслаждения полной свободой; оттого сицилийцы [31] изобретение риторики приписывали Горгию. Греки в лучшее свое время были мыслящими существами в 20 и больше лет, т. е. в таком возрасте, когда мы едва начинаем размышлять, их яркий ум, огонь которого поддерживался телесной бодростью, мог полностью развернуться, между тем как у нас он питается недостойными вещами до тех пор, пока начинает тускнеть. Детская речь, подобно нежной коре, сохраняющей и развивающей первые прививки, не отягощалась пустыми, безыдейными звуками, а мозг, подобно восковой дощечке, способной сохранить лишь определенное число слов или образов, не был наполнен мечтаниями тогда, когда истина могла занять в ней свое место. Ученость, т. е. знание того, что уже известно другим, приобреталась поздно. В лучшие времена Греции легко было быть ученым в том смысле, как это понимается теперь, и каждый мог быть мудрым. Тогда одним тщеславием было меньше: не надо было знать много книг. Только после 61-й Олимпиады подумали о том, чтобы собрать в одну книгу разрозненные части творения одного из величайших поэтов. Ребенок [32] изучал стихи Гомера, юноша размышлял, как поэт. И если он производил нечто великое, его зачисляли в ряды первых из народа.

III. О ПОЛОЖЕНИИ ХУДОЖНИКОВ

Мудрец пользовался тогда наибольшими почестями и был известен в каждом городе, как у нас богатый; так был известен юный Сципион [33], принесший в Рим богиню Кибелу. Художник мог пользоваться таким же уважением. Сократ даже

провозгласил художников [34] единственно мудрыми, как людей мудрых без желания казаться таковыми. Повидимому, вследствие подобного же убеждения Эзоп так спокойно вращался в среде скульпторов и архитекторов. В гораздо более поздние времена мы видим, что живописец Диогнет был одним из тех, кто давал уроки мудрости Марку Аврелию. Император этот утверждает, что от него он научился различать истинное от ложного и не принимать неразумных вещей за достойные. Художник мог быть законодателем, ибо все законодатели были, по словам Аристотеля [35], простыми гражданами. Он мог сделаться полководцем, подобно Ламаху, одному из беднейших граждан Афин; его статуя могла стоять рядом со статуями Мильтиада и Фемистокла и даже наряду со статуями богов. Так, Ксенофил [36] и Стратон поставили свои сидящие статуи возле статуй Эскулапа и богини Гигеи в Аргосе. Хирисоф [37], сделавший статую Аполлона Тегейского, был изображен из мрамора рядом со своей работой. Алкамен [38] изображен в скульптуре фронтона Елевзинского храма. Парразий и Силанион [39] были почитаемы наравне с Тезеем на картине, где они изображали этого героя. Другие художники ставили свои имена на своих произведениях, а Фидий [40] вырезал его на подножье Юпитера Олимпийского. На многих статуях победителей на элидских играх [41] стояло имя художника. Колесница, запряженная четырьмя бронзовыми конями, заказанная Диноменом, сыном Гиерона Сиракузского в честь своего отца, носила на себе надпись из двух стихов [42], возвещавших, что памятник этот сделан Онатом. Но обычай этот не был настолько всеобщим, чтобы считать некоторые первоклассные статуи произведениями позднейших времен лишь потому, что на них отсутствует подпись художника [43]. Этого можно ждать лишь от видевших Рим только во сне или же, как молодые путешественники, проведших в нем какой-нибудь месяц.

Слава и счастье художника не зависели от произвола невежественной гордости. Произведения искусства обсуждались не лишенным вкуса никчемным критиком, возвысившимся благодаря низкопоклонству и угодничанью, а ценились и награждались мудрейшими из народа в общих собраниях всех греков. Во времена Фидия в Дельфах [44] и Коринфе назначались конкурсы живописи с избранными специально судьями. Первыми конкурентами были: Паней, брат, а по другим источникам — племянник [45] Фидия и Тимагор Халкидский, получивший приз. Перед такими же судьями выступил Аэтион [46] со своим бракосочетанием Александра и Роксаны; председатель, который произносил суждение, именовался Проксенидом; он дал художнику свою дочь в жены. Слава, распространившаяся

и в чужих местах, не ослепляла судей, побуждая их отказывать заслуге в правах; так, на Самосе Парразий, в картине присуждения оружия Ахилла, был поставлен на второе место после Тиманфа. Тогдашние судьи не были новичками в искусстве; было время, когда греческая молодежь в школах наравне с мудростью обучалась искусству. Таким образом, художники работали для вечности. Награды, которые они приобретали своими произведениями, позволяли им поднимать свое искусство над всеми корыстолюбивыми и тщеславными целями. Известно, что Полигнот расписал портик в Афинах и, как кажется, одно общественное здание в Дельфах [47], безвозмездно. Это последнее было, очевидно, причиной, побудившею судилище Амфиктионов или всеобщий совет греков предоставить великодушному художнику проживание во всех городах Греции на счет общества [48].

Греки относились с уважением ко всем выдающимся произведениям всякого искусства и труда. Лучший мастер всякого ремесла мог рассчитывать на увековечение своего имени. Имена строителя [49], проведшего водопровод на Самосе, и плотника, сделавшего самый большой корабль на том же острове, сохранились до нашего времени. Мы знаем также имя известного каменотеса, умевшего особенно хорошо делать колонны: его звали Архителем [50]. В старинных книгах встречаются также имена двух ткачей [51], которые выткали и вышили плащ Паллады Полиады в Афинах. Парфению [52] удалось смастерить очень верные весы, за что и его имя сохранилось до наших дней. Сохранилось даже имя седельника [53], как мы их теперь называем, сделавшего из кожи щит Аякса. Греки часто называли вещи именами лиц, их сделавших [54], и эти названия сохранились за ними навсегда. На Самосе делались деревянные подсвечники [55], пользовавшиеся большой известностью; при подобных подсвечниках позднее работал Цицерон в загородном доме своего брата. На острове Наксосе был поставлен памятник [56] тому, кто сумел впервые придать форму черепицы пентелийскому мрамору, чтобы покрывать ими здания. Некоторым художникам давали имена „божественных“ — Виргилий называет так Алкимедона [57].

IV. О ПРИМЕНЕНИИ ИСКУССТВА

Употребление и применение искусства сохраняло его во всем его величии. Так как произведения искусства были посвящены только богам и предназначались для самого святого или полезного отечеству, а в жилищах отдельных граждан царствовали простота и умеренность, то художнику не при-

ходилось разменивать свой талант на мелочи или безделушки и спускаться до местной ограниченности или вкуса какого-нибудь собственника; его работа соответствовала возвышенным мыслям всего народа. Фемистокл, Мильтиад, Аристид и Кимон, вожди и спасители Греции, жили не лучше своих соседей [58].

На могилы смотрели как на священное здание, поэтому не следует удивляться, что знаменитый живописец Никий взялся расписать надгробный памятник у ахейского города Тритии [59]. Надо также принять во внимание, как способствовало соревнованию в искусстве то обстоятельство, что греческие города [60] один за другим стремились приобрести прекрасную статую и что целый народ [61] брал на себя расходы по изготовлению статуи бога или победителя на играх [62]. Были и в древности города, известные только одной прекрасной статуей, например, Алифера [63], славившаяся своей бронзовой Палладой работы Гекатодора и Сострата.

Скульптура и живопись достигли раньше известной степени совершенства, чем архитектура. Причина этого заключается в том, что последняя более идеальна, чем первые, ибо не может быть подражанием чему-либо находящемуся в природе и, по необходимости, основана на общих правилах и законах пропорции. Живопись и скульптура, начавшись с простого подражания, нашли необходимые правила в самом человеке, между тем как архитектура должна была отыскивать свои законы среди множества заключений и могла утверждать их лишь в результате успеха. Скульптура же предшествовала живописи и послужила ей как бы старшей сестрой, указавшей дорогу младшей. Плиний предполагает даже, что живопись еще не существовала во время троянской войны. Юпитер Фидия и Юнона Поликлета, самые совершенные статуи древности, существовали уже до того, как на греческих картинах появились свет и тени. В этом отличились впервые Аполлодор [64] и особенно Зевксис, учитель и ученик, работавшие в 90-ю Олимпиаду [65]; картины, написанные до этого времени, следует представлять себе как бы рядом статуй, поставленных друг возле друга и, кроме некоторого общего действия с соседнею, не составлявших собою одного целого, — подобно тому как мы это видим на живописи так называемых этрусских ваз. Симметрия в живописи, по словам Плиния, введена была лишь Евфранором, жившим во времена Праксителя, т. е. еще позже Зевксиса.

V. О РАЗЛИЧНОМ ВОЗРАСТЕ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ

Причина более позднего развития живописи лежит отчасти в самом искусстве, отчасти в его употреблении и при-

менении. Скульптура, расширив религиозный культ, сама выросла благодаря ему же. Живопись же не имела этого преимущества. Она была посвящена богам и храмам, из которых некоторые, как храм Юноны на Самосе [66], были пинакотеками, т. е. галлереями живописи. Также и в Риме, в верхних галлереях храма Мира, вешались картины лучших мастеров. Но нет оснований предполагать, чтобы произведения живописи были предметом почитания и поклонения греков: по крайней мере, между всеми перечисленными картинами у Плиния и у Павзания нет ни одной, которой бы выпала на долю такая честь, если не видеть намека на такую картину в приведенных в примечании словах Филона [67]. Павзаний [68] упоминает просто о картине Паллады в ее Тегейском храме, служившей лектистерниумом [69] этой богине. Живопись находится в таком же отношении к скульптуре, как красноречие к поэзии: последняя, служа религиозным таинствам, особенно вознаграждалась и достигла раньше большего совершенства. Оттого Цицерон [70] и говорит, что было больше хороших поэтов, чем хороших ораторов. Случалось также, что живописцы были и скульпторами. Так, живописец Микон [71] в Афинах сделал статую Каллиаса, и даже Апеллес [72] сделал статую Киники, дочери спартанского царя Архидама.

Вот какие преимущества имело искусство греков перед другими народами; на такой почве и могли вырасти такие прекрасные плоды.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА

I. ОБ ОЧЕРТАНИИ ТЕЛА, ОСНОВАННОМ НА КРАСОТЕ

От этого предварительного отдела мы переходим ко второму; в нем две части: в первой будет говориться об очертаниях тела, а также животных, во втором — о формах одетых фигур, особенно женских.

Очертание нагого тела основывается на знаниях и на понятии красоты, а эти понятия заключаются отчасти в мерах и соотношениях, отчасти в формах, красота которых была основным принципом первых греческих художников. По словам Цицерона [73], у греков форма определяла фигуру, а мера — соотношения.

Сначала надо говорить о красоте вообще, затем о пропорциях, потом о красоте каждой отдельной части человеческого тела. В общем рассуждении о красоте надо сначала коснуться различных представлений о некрасивом, противопо-

ложном прекрасному и составляющем отрицательное понятие красоты, а затем уже дать некоторое положительное понятие ее. О красоте можно сказать то же самое, что Котта говорит у Цицерона [74] о божестве, а именно: легче определить, что она не есть, чем то, что она есть.

Красота, как центр искусства, как его конечная цель, требует прежде всего общего определения, и я постараюсь дать его достаточно удовлетворительно для читателя и для самого себя. Я сознаю трудность задачи для обеих сторон. Красота — одна из величайших тайн природы, действие которой мы видим и чувствуем, но дать ясное общеобязательное понятие о ее сущности — это одна из безуспешных задач. Если бы это понятие было геометрически точно, то людское суждение о прекрасном не было бы так изменчиво, и было бы легко убедить людей в истинной красоте. Меньше встречалось бы людей, настолько несчастно организованных или противоречиво упрямых, что они, с одной стороны, не хотят признать правильной идеи прекрасного, а с другой — создают себе ложную красоту. Люди говорят, как Энний:

„Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu" (ap. Cic. Lucull. c. 17).

„Сердце мое не хочет признать, что вижу глазами";

во всяком случае, глаза труднее убедить, чем сердце. Сомнения свидетельствуют скорее об остроумии, но не могут отрицать существования истинной красоты и потому не имеют значения в искусстве. Очевидность, особенно тысячи памятников, сохранившихся до нашего времени от античности, должны были бы убеждать; но нет средства против отсутствия чуткости и нет у нас правил красоты и той меры, которая, по словам Еврипида [75], дала бы нам возможность судить о безобразии; потому-то и не сходимся мы как относительно того, что подлинно хорошо, так и относительно красоты. Это различие мнений замечается в суждениях наших о красоте, изображенной в искусстве, в большей мере, чем в суждениях о красотах природы, ибо искусство менее действует на чувства, чем природа. Красота, созданная по законам искусства, скорее серьезная, чем легкомысленная, нравится обычному сознанию менее, чем заурядное хорошенькое лицо, которое может говорить и действовать. Причина этого явления лежит в наших страстях, возбуждаемых у большинства с первого взгляда: чувственность уже полна, когда рассудок только собирается воспринять красоту; и захватывает нас не красота, а сладострастие. Сообразно с этим, молодые люди с возбужденными страстями будут считать богинями женщин, черты лица которых дышат негой и желанием, если они даже и не подлинно красивы; на

них меньше подействует вид красивой женщины, сдержанной и скромной в своих движениях и действиях, хотя бы она обладала сложением и величавостью Юноны.

Понятия о красоте у большинства художников возникают под такими незрелыми первыми впечатлениями, которые редко сглаживаются или уничтожаются красотою высшего порядка, особенно если они, не имея постоянно перед глазами древних прекрасных образцов, не могут исправить своих восприятий. В этом отношении рисование схоже с чистописанием: когда учат детей писать, им редко объясняют основы очертаний, свет и тени букв и их красоты; им просто дают прописи, и, списывая их, рука привыкает писать, прежде чем возникает сознательное отношение к красоте букв. Таким же образом большинство молодых людей учится рисовать. Подобно тому, как у взрослых сохраняется почерк, сложившийся в молодости, так и понятия рисующих обыкновенно запечатлеваются в их сознании такими, какими глаз привык их видеть и каким подражать, что оказывается неверным, поскольку большинство рисует с несовершенных образцов.

У других художников небо не дало созреть ясному чувству красоты. У одних это чувство очерствело вследствие искусственности, т. е. из желания везде показать свое знание предмета, в изображении юношеской красоты: таков был Микель-Анджело; у других это чувство было совершенно испорчено современем угодливостью грубого чувства, для которого все должно быть очевидно и обязательно: таков был Бернини. Микель-Анджело занимался размышлениями о высокой красоте, в чем мы убеждаемся, читая его стихи как напечатанные, так и ненапечатанные, в которых он в достойных и возвышенных выражениях высказывает свои мысли. Он удивителен в изображении сильных тел; но по указанным причинам он сделал из своих женских фигур по строению, действиям и жестам существа с того света. Микель-Анджело по отношению к Рафаэлю то же самое, что Фукидид по отношению к Ксенофонту. Бернини пошел тою же дорогой, которая привела Микель-Анджело как бы к местам диким и к крутым, к неприступным скалам, но сам заблудился в болотах и лужах. Преувеличениями он старался облагородить формы, заимствованные в самой низменной натуре; его фигуры — как бы чернь, достигшая внезапного счастья; выражение их часто противоречит действиям: так Ганнибал, пораженный горем, смеется. И, несмотря на это, Бернини долго сидел на троне, и поныне есть у него много поклонников. У некоторых художников глаз так же неверен, как и у профанов, и они так же не умеют схватить точных красок, как и очертаний пре-

красного. Бароччи, один из знаменитейших живописцев, учившийся по Рафаэлю, скоро узнается по одеждам, а еще больше по профилю своих фигур, у которых нос по большей части плоский. У Пьетро да Кортона лица отличаются чересчур маленьким, плоским снизу подбородком: и это — живописцы римской школы; в других школах Италии встречаются еще менее совершенные образцы.

Скептики, сомневающиеся в верности общего понятия о красоте, основывают свои сомнения главным образом на различных представлениях о прекрасном у отдаленных народов, которые, отличаясь от нас формами лица, должны отличаться и понятиями красоты. Так, есть народы, которые, желая сравнить цвет лица женщины с блеском черного дерева (подобно тому как мы сравниваем со слоновой костью), которое более блестит, чем какое-либо иное дерево или чем белая кожа, сравнивают черты человеческого лица с соответственными чертами животных, кажущихся нам отвратительными. Нельзя не согласиться, что и в Европе встречаются человеческие лица, похожие на животных: Отто ван Веен, учитель Рубенса, показал это в особом сочинении; но здесь надо признать и то, что чем больше это сходство в некоторых частях, тем более удаляются формы такого лица от особенностей человеческого лица: они являются частью искаженными, частью преувеличенными, что нарушает гармонию, разрушает простоту и единство, т. е. качества, в которых и заключается красота, как я покажу это ниже.

Чем более косо поставлены глаза, как у кошек, тем больше направление их удаляется от основы лица, а именно от перекрещения линий, разделяющих лицо на две равные части в длину и ширину: вертикальная линия разрезает линию носа, а горизонтальная — линию бровей. Если глаз поставлен косо, он пересекает линию, параллельную горизонтальной, проходящую через центр глаза. По крайней мере, исходя из этого принципа, объясняют, почему кривой рот производит такое неприятное впечатление: ибо глаз не выносит, если одна из двух линий уклоняется без причины от другой. Поэтому глаза, поставленные косо, как у китайцев, японцев и на некоторых египетских головах, видных в профиль, представляют отклонения. Сплющенный нос калмыков, китайцев и других отдаленных народов есть также отступление, нарушающее единство форм, на котором построено все тело; нет причин, почему нос не принял направления лба и лежит углубленно. А нос и лоб, состоящие из одной прямой кости, как у животных, противоречили бы разнообразию нашей природы. Припухший вздутый рот мавров, напоминающий рот их

обезьян, есть наращение, излишество, происходящее от жаркого климата их страны: и наши губы пухнут от жары, от острых соленых жидкостей, а у некоторых людей от припадков гнева. Недостаточная величина глаз дальних обитателей севера и востока стоит в связи с несовершенством их фигуры, приземистой и короткой.

Природа производит такие формы по мере приближения к крайним своим точкам. В вечной борьбе или с холодом или с жарою она порождает или преувеличенные и скороспелые или незрелые породы всех видов. Цветы вянут в нестерпимой жаре, а в подвале без солнца они остаются без окраски: растения совершенно вырождаются в замкнутом, темном месте. Зато природа становится все правильнее в своих формах, постепенно приближаясь к своей середине, под умеренным небом, как это показано в первой главе. Из этого следует, что наши понятия о красоте, как и древнегреческие, основанные на самых правильных формах, должны быть вернее понятий тех народов, которые, по словам одного современного поэта, являются лишь наполовину искаженными подобиями своего творца. А между тем мы сами различаемся в понятиях о красоте, и даже, пожалуй, более, чем в наших ощущениях вкуса и запаха, где нам нехватает ясных понятий; и не легко найдется сто лиц, согласных в своем мнении о всех частях красоты лица. Красивейший человек, которого я видел в Италии, не был таким в глазах всех людей, даже тех, которые утверждали, что умеют обращать внимание и на красоту нашего пола. Здесь, впрочем, я говорю только о людях, не имеющих точных данных для суждения о прекрасном; люди же, считающие красоту достойным предметом своих размышлений, вероятно, не будут отличаться своими мнениями об этом качестве, которое едино, а не разнообразно. А те, кто изучал красоту по совершенным образцам древности, не найдут преимуществ их в часто прославляемой красоте женщин, принадлежащих к одной из самых мудрых и гордых наций, потому что не будут ослеплены белизною кожи. Красота воспринимается чувствами, но постигается и познается умом: чувства, наученные умом, становятся менее отзывчивыми, но должны приобретать больше верности. Что касается общих форм красоты, то большинство цивилизованных народов Европы, как и Азии и Африки, было в этом отношении всегда одного мнения. Поэтому понятия о красоте не должны считаться произвольными, хотя бы мы и не всегда могли их обосновать.

Цвет способствует красоте, но не есть красота сам по себе: он возвышает в общем ее и ее формы. Так как белый цвет отражает наибольшее количество лучей и, значит, яв-

ляется наиболее ощутимым, то прекрасное тело, благодаря белизне, делается еще прекраснее: нагое, оно кажется больше чем в действительности, подобно тому как гипсовые слепки, только что снятые со статуй, кажутся больше своих оригиналов. Негр может быть прекрасен, если черты лица его правильны. Один путешественник [76] уверяет, что долгое пребывание между неграми заставляет забывать цвет их кожи и открывает их красоту, сначала нами не замечаемую; так и цвет металла и черного или зеленоватого базальта не вредит красоте античных голов. Прекрасная женская головка из базальта, находящаяся в вилле Альбани, не могла бы быть лучше, будь она из мрамора. Голова Сципиона Старшего во дворце Роспильози, сделанная из темного базальта, превосходит красотою три другие головы его из белого мрамора. Эти головы, а также некоторые другие статуи из темного камня всегда возбудят восхищение даже людей, не изучавших древностей и рассматривающих их лишь как статуи. Значит в нас появляется сознание красоты, несмотря на не совсем обыкновенную ее внешность и на неприятный нам цвет. Красота отлична от чувства „нравится".

Здесь мы рассматривали понятия о красоте путем отрицания; указав ложные суждения, мы исключили свойства, которых она не имеет. Положительная же идея красоты требует знания самой сущности, проникнуть в которую мы можем только в немногом. Здесь, как и в большинстве философских исследований, мы не можем рассуждать по способу геометрии, переходя от общего к частному и делая от сущности вещей заключения об их свойствах. Мы должны удовлетвориться тем, чтобы из многих отдельных частей делать наиболее вероятные выводы.

Философы, размышлявшие о причинах общеобязательной красоты, изучая ее в созданных произведениях и стремясь найти источник высшей красоты, нашли, что она состоит в полном согласии созданного с его назначением: частей между собою и целого с частями. Но так как это определение красоты равнозначно с определением совершенства, для чего человечество не может быть подходящим сосудом, то понятие наше об общей красоте остается неопределенным и образуется в нас путем сочетания отдельных знаний: если только они правильно собраны и связаны, они дают нам высшую идею человеческой красоты, возвышаемую нами, поскольку мы умеем подняться над материей. Но так как создатель одарил этим совершенством все свои творения в той степени, которая достойна каждого, а всякое понятие имеет свои причины, находящиеся вне его, то причин красоты при-

ходится искать в ней самой, поскольку она находится во всех созданных предметах. Дать общее и наглядное объяснение красоты трудно как по этой причине, так и по тому, что наши знания приобретаются сравнением, а красота не может быть сравниваема ни с чем более высоким.

Высшая красота в божестве и понятие о человеческой красоте совершенствуются по мере приближения и согласования ее с идеей верховного существа, которое для нас понятиями единства и неделимости отлично от материи. Это понятие красоты есть как бы отвлеченный от материи, очищенный огнем дух, стремящийся олицетвориться в творении по образу первого разумного существа, созданного божественным разумом. Формы такого образа просты и непрерывны и в этом единстве многообразны и через это гармоничны. Точно таким же образом нежные и приятные звуки издаются телами, части которых одинаковой формы. Всякая красота возвышается благодаря единству и простоте, и все, что мы делаем и говорим, становится возвышенным благодаря красоте. То, что велико само по себе, становится возвышенным при простоте исполнения.

Предмет ничего не теряет ни в величии, ни в красоте, если наш ум может обнять и измерить его сразу, заключить и постигнуть в одном понятии; напротив, он встает перед нами во всей своей величине, именно когда он нам понятнее. Наше сознание расширяется и возвышается, проникнувшись им. Все, что мы должны рассматривать частями, чего нельзя обозреть сразу благодаря количеству составных частей, теряет в величии подобно пути, который кажется нам коротким, если мы встречаемся на нем с различными явлениями или встречаем много гостиниц, где мы можем остановиться. Гармония, нас восхищающая, состоит не из бесчисленного числа отрывистых, нанизанных друг на друга звуков, а проявляется в правильной последовательности простых протяженных мелодий. По этому принципу большой дворец кажется нам маленьким, если он перегружен украшениями, а простой дом кажется большим, если он построен красиво и просто.

Из единства возникает другое качество высшей красоты, ее неопределимость, т. е. формы ее не могут быть описаны ни точками, ни линиями, которые были бы единственными, образующими красоту. Так создается образ, не присущий никакому лицу, не выражающий никакого состояния чувства или движения страсти: все эти посторонние черты нарушили бы единство красоты. В этом случае красоту можно сравнить с самой чистой водой, черпаемой из источника: чем меньше в ней вкуса, тем она здоровее, потому что она очищена от

всех посторонних примесей. Поскольку состояние блаженства, т. е. отсутствие страдания и наслаждение удовлетворением, приобретается в природе без усилий и дорога к нему наиболее пряма и может быть пройдена без труда и стараний, так же точно и понятие о высшей красоте кажется вещью самой простой, самой легкой, не требующей ни философского знания человека, ни изучения душевных страстей и их внешнего проявления. Но так как, по словам Эпикура, в человеческой природе нет среднего положения между страданием и наслаждением, а страсти подобно ветрам гонят по морю жизни наш корабль, подобно ветрам, которые наполняют паруса поэта и подымают художника,—то и чистая красота не может быть единственным предметом нашего изучения: нам надо придать ей положение действия и страстей, т. е. то, что в искусстве мы понимаем под выражением.

Здесь мы и будем, таким образом, сначала говорить об образовании красоты, а потом о выражении.

Образование красоты может быть или индивидуальным, т. е. направленным на единичное, или собирательным, т. е. состоять из прекраснейших частей, избранных от многих отдельных лиц и соединенных в одно целое, которое мы называем идеальным. Образование красоты началось с индивидуальности, т. е. с подражания одному прекрасному явлению, даже для изображения божеств; и даже после цветущего периода искусства художники изображали богинь по образу прекрасных женщин своего времени, даже тех, которые продавали свое благоволение. Гимназии и места, где юноши нагими упражнялись в борьбе и в других играх и куда ходили, чтобы видеть прекрасную молодость, были школами, где художники [77] видели красоту телосложения; воображение возбуждалось ежедневной возможностью созерцать прекрасное нагое тело, и красота форм становилась для художников близкой и реальной. В Спарте даже молодые девушки упражнялись в борьбе [78] без одежд или почти совсем обнаженные [79]. Греческим художникам, начавшим изучение красоты, были также известны примеры как бы двуполой молодости, которую создавало сладострастие азиатских народов, кастрируя красивых мальчиков, чтобы задержать быстрый бег ускользающей юности. Среди ионийских греков в Малой Азии создание таких двусмысленных красот было святым и богослужебным обычаем у лишенных пола жрецов Кибелы. Художники находили причины красоты в единстве, многообразии и гармонии прекрасных юношеских тел, ибо формы прекрасного тела определяются линиями, которые постоянно меняют свое средоточие, никогда не описывают постоянных кругов и являются вслед-

ствие этого проще, но и многообразнее круга; каким бы большим или маленьким ни был круг, заключающий в себе другие или входящий в другие круги, у него всегда остается один центр. Это разнообразие характеризует все работы греческих художников[80], и эта система их воззрений отразилась, например, на форме их сосудов и ваз, изящные контуры которых образованы линиями, не ограничивающимися одним центром, а напоминающими эллипсис, в чем и состоит их красота. Чем больше единства в соединении форм и в перетекании одной формы в другую, тем больше красоты в целом. Формы прекрасного тела напоминают единство, характеризующее поверхность моря, которое на известном расстоянии кажется гладким и спокойным, как зеркало, несмотря на то, что находится в постоянном движении и вечно катит свои волны.

Так как, однако, в этом великом единстве юношеских форм их границы незаметно переходят одна в другую и центр, и многие формы, равно как и линия, его описывающая, не могут быть точно обозначены, то отсюда следует, что труднее воспроизвести тело юноши, в котором все есть и будет, а не кажется и должно казаться, чем формы мужчины или старика. В них природа или окончила свою работу или начала уже разрушать свое создание, и потому в этих двух стадиях соединение частей бросается больше в глаза. Оттого в теле с сильно развитыми мускулами не будет такой ошибкой выйти из контура, усилить или преувеличить обозначение мускульных или других частей, как в юношеском облике, где, как говорят, малейшая тень становится телесной. И кто только незначительно промахнулся в цели, так же плох, как если бы он совсем не попал в нее.

Рассуждая таким образом, мы можем сделать наше суждение правильнее и основательнее, и лицам, восхищающимся искусством более в изображениях, где обозначены все мускулы и кости, чем в простоте юношеских фигур, мы можем дать лучшие указания. Резные камни и оттиски с них дают нам в этом отношении самые наглядные примеры и показывают, что современным художникам удаются лучше головы стариков, чем юношей. Взглянув на голову старика на таком резном камне, знаток не сразу сумеет определить степень ее древности; между тем как по подражанию юношеской идеальной голове он сможет скорее дать решение. Хотя лучшие современные художники и старались точно воспроизвести известную Медузу, которая и не является образом высшей красоты,—оригинал, однако, можно будет всегда отличить. То же самое можно сказать о Палладе Аспасия, которую

Наттер и другие художники вырезывали в тех же размерах, как и оригинал. Впрочем, я должен оговориться, что здесь я подразумеваю ощущение и образование красоты в более узком смысле, а не говорю о знании рисунка и исполнения; в смысле последнего знание может быть проявлено и применено более в изображении сильных, чем нежных, образов. Лаокоон более ученая работа, чем Аполлон, и Агезандр, исполнивший главную фигуру Лаокоона, обладал, должно быть, более глубокими знаниями и опытом, чем мастер Аполлона. Но последний должен был быть одарен более возвышенным умом и более нежной душой; Аполлон имеет в себе возвышенное, чего нет в Лаокооне.

Природа же и строение лучшего тела редко бывают без изъяна; всегда можно представить или найти формы или части, более прекрасные в каком-нибудь другом теле. Мудрые эти художники поступали здесь, как трудолюбивый садовник, который делает стволу дерева прививки лучшего качества; и как пчела собирает мед из многих цветов, так и идеи красоты не ограничивались одним прекрасным предметом, как это бывает порою у поэтов старых и новых и у современных художников; греки стремились соединить прекрасное из многих прекрасных тел. Они очищали свои образы от всех личных склонностей, отвлекающих наше сознание от истинно-прекрасного. Так незаметно разделяющиеся брови милой Анакреона — случайный признак красоты, обусловленный личной склонностью, так же как сросшиеся брови [81] у той, кого любил Дафнис у Теокрита [82]. Позднейший греческий писатель [83], вероятно, отсюда заимствовал в суждении Париса форму бровей прекраснейшей из трех богинь. Понятия наших скульпторов, особенно подражающих древним в изображении прекрасного, ограничены и единичны, когда за образец высшей красоты они берут голову Антиноя с опущенными бровями, придающими ему нечто горькое и меланхоличное.

Нет ничего неосновательнее рассуждений Бернини [84], считающего неразумным и измышленным выбор Зевксиса, который, имея задание написать Юнону в Кротоне, выбрал пять красавиц и заимствовал у каждой лучшие черты, потому что каждая часть или член годится только для своего и никакого иного тела. Другие не признают никакой иной красоты, кроме индивидуальной, и рассуждают, что древние статуи прекрасны, потому что похожи на прекрасную природу, а природа будет всегда хороша, если будет походить на красивые статуи [85]. В этом рассуждении первая часть верна, но не индивидуально, а коллективно; вторая же ложна: ибо трудно, если не невозможно найти в природе фигуру, как Аполлон в Ватикане.

Сознание разумно мыслящего существа имеет прирожденное стремление подняться над материей в сферу отвлеченных понятий: истинное удовлетворение ее состоит в образовании новых и утонченных идей. Великие мастера греков, которые смотрели на себя как на новых творцов, хотя и работавших менее для сознания, чем для чувств, старались преодолеть жесткость материи и по возможности придать ей жизнь; эти благородные стремления художников уже в раннюю пору искусства выразились в мифе о статуе Пигмалиона. Их руки создали предметы религиозного культа, которые, чтобы заслужить поклонение, должны были давать образы, как бы взятые из высшей природы. Первые основатели религии, бывшие поэтами, дали высокие идеи для этих образов; идеи эти дали крылья воображению, дали ему силу возвысить произведение над ним самим и над чувственной сферой. Что могло казаться человеческим понятиям о чувственных божествах достойнее и прекраснее состояния вечной юности, весны жизни, радующей нас одним воспоминанием в поздние годы! Это было аналогично понятию неизменяемости божественной природы: прекрасный юношеский образ божества возбуждал любовь и нежность, единственные чувства, способные погрузить душу в сладкий сон восторженности, — в чем и состоит человеческое блаженство, которое, — хорошо или плохо понятое, — является предметом поисков всех религий.

Между божествами женского пола Паллада и Диана считались вечными девственницами; другие богини, потерявшие девственность, могли приобресть ее снова, и Юнона становилась девственной всякий раз, когда купалась в Канафском источнике. Вот почему грудь богинь и амазонок изображена всегда, как у молодых девушек, которым Луцина не развязала еще пояса и которые не приняли еще плода любви; я хочу сказать, что сосок на грудях невидим, если только богиня не изображена кормящей грудью, как Изида[86] Аписа; но миф рассказывает[87], что она вместо груди дала Гору сосать палец, и такою она изображена на одном резном камне музея Штосса[88], по всей вероятности, в соответствии с вышесказанным. На древней картине в дворце Барберини, представляющей Венеру в натуральную величину, у нее — сосцы на груди, обстоятельство, заставляющее меня думать, что это не Венера.

Греки изображали духовную природу легкой и подвижной и Гомер сравнивает быстроту движений Юноны с мыслью человека, который пробегает мысленно отдаленные местности и может сказать в одну минуту: „Я был здесь и был там“. Образцом такой быстроты может служить бег Аталанты,

которая так быстро пролетала по песку, что не оставляла на нем следов. Такою она изображена на аметисте музея Штосса[89]. И ватиканский Аполлон как бы парит, не касаясь земли подошвами.

Юность богов имела в зависимости от пола различные степени и приурочивалась к разному возрасту, и искусство стремилось раскрыть в каждом все его красоты. Это был образ, заимствованный частью от мужских красивых тел, частью от наружности красивых кастратов и наделенный ростом, превосходящим человеческий. Платон говорит[90], что богам придавались не природные пропорции, а те, которые признавались воображением за самые прекрасные. Первый мужской идеал имеет тоже несколько степеней и начинается с изображения молодых фавнов и сатиров, как богов низшего порядка. Прекраснейшие статуи фавнов дают образ зрелой прекрасной юности с совершеннейшими пропорциями; юность сатиров отличается от юности героев известной простотою и невинностью. Таково было общепринятое представление греков об этих божествах. Иногда, правда, они придавали им смеющееся выражение и отвислые бородки, как у коз. Такова одна из лучших голов древности в отношении исполнения, которою владел знаменитый граф Марсильи; теперь она стоит в вилле Альбани[91]. Прекрасный спящий фавн дворца Барберини не идеал, а образ предоставленной самой себе нетронутой природы. Один из современных нам писателей, который свободно и несвободно говорит и поет о живописи, должно быть, никогда не видел древней фигуры фавна[92], а о других слышал плохо, когда он сообщает как нечто известное, что греки, изображая фавнов, воспроизводили тяжелые пропорции, что у сатиров — крупная голова, короткая шея, высокие плечи, маленькая и узкая грудь, толстые ляжки и колени и неуклюжие ноги. Можно ли давать такие низкие и неверные понятия об античных художниках? Слова эти — ересь в искусстве, ересь, родившаяся в уме сочинителя. Я не знаю, не должен ли был бы он вместе с Коттой у Цицерона[93] рассказать, что такое фавн.

Высшее представление о мужской идеальной молодости особенно воплощено в Аполлоне, в котором соединена сила зрелого возраста с нежными формами прекраснейшей весны юности. Его формы возвышенны в своем юношеском единстве и соответствует благородному юноше, рожденному для больших деяний: это не формы любимца, взлелеянного в свежей тени и воспитанного Венерой на розах, по словам поэта Ивика. Потому Аполлон и был прекраснейшим из богов. Юность его блещет здоровьем, а сила заявляет о себе, подобно заре



Спящий сатир, так называемый „Барбериновский фавн“
Мрамор. III—II вв. до н. э. Мюнхен. Глиптотека



Эрот (Амур, так называемый „Гений“) из Ченточелле
Мрамор. Копия с оригинала IV в. круга Праксителя. Рим. Ватикан

прекрасного дня. Впрочем, этим я не хочу сказать, чтобы все статуи Аполлона имели отпечаток этой возвышенной красоты; потому что даже столь ценимый и часто копированный в мраморе Аполлон виллы Медичи, — если я могу сказать это без преступления, — хорошо сложен, но в отдельных частях, — как в коленях и ногах, — ниже превосходного.

Здесь я хотел бы воспользоваться случаем и описать красоту, подобная которой вряд ли была создана из человеческой плоти и крови, а именно крылатого Гения, величиною с хорошо сложенного юношу, находящегося в вилле Боргезе. Если бы воображению, преисполненному сознанием индивидуальной красоты в природе, занятому созерцанием красоты, исходящей от божества и к нему возвращающейся, приснилось бы появление ангела, лик которого блистал бы божественным светом, а образ был бы истечением высшей гармонии, — то в таком виде должен был бы читатель представить себе эту чудную статую. Можно было бы сказать, что природа создала эту красоту с разрешения божия по образу красоты ангелов [94].

Прекрасная юность Аполлона переходит потом у других богов в более зрелый возраст — в Марсе и в Меркурии. Но никогда художнику древности не приходило на ум, как говорит один из современных нам писателей, представить Марса так, что каждая частица его выражает и силу, и смелость, и огонь, который его возбуждает [95]; такого Марса нет во всей древности. Из трех лучших фигур Марса одна в натуральную величину, в сидячем положении с Амуром у ног находится в вилле Людовизи [96], на ней, как и на всех фигурах божеств, не видно ни нервов, ни жил; другая, меньшая, на одном из двух мраморных прекрасных канделябров — во дворце Барберини, и третья стоит на круглом жертвеннике, описанном в прошлой главе, в Капитолии. Все эти три фигуры изображают Марса юношей в полном состоянии покоя; таким же молодым героем он изображен на монетах и резных камнях. А если на других монетах и камнях [97] попадается Марс с бородой, то я почти склонен думать, что на них изображен тот Марс, которого греки называют Ενυάλιος и который не похож на первого, верховного Марса [98], а является только его помощником [99].

Геркулес представлялся таким же образом, т. е. в расцвете юношеской красоты, и чертами, почти заставляющими сомневаться в его поле: такой и должна была быть красота молодого человека по мнению куртизанки Глицеры [100]. В подобном виде изображен Геркулес на карнеоле музея Штосса [101]. Но в большинстве случаев его лоб делался высоким и мясистым, глазные кости выдающимися и круглыми, что было призна-

ками его силы и постоянной работы в состоянии недовольства[102], заставляющего, по словам поэта, набухать сердце.

Второй тип идеальной молодости, взятый от кастратов и пополненный юношескими чертами, воспроизводится на изображениях Бахуса. В этом виде он изображен в различном возрасте, вплоть до момента самого совершенного развития, всегда с круглыми нежными членами и с выдающимися мясистыми бедрами, как у женщин. Его формы так нежны и расплывчаты, как будто они созданы легким дуновением, а кости и сухожилия на коленях почти не обозначены, как у красивейшего мальчика или у кастратов. Образ Бахуса — это прекрасный отрок, который только что переступает границы весны жизни и юношества, в котором начинает зарождаться, как нежный росток растения, первое волнение чувств и который наполовину погружен в волшебные сновидения, как бы стараясь в состоянии полудремы собрать и воплотить снящиеся ему образы. Черты лица этого бога полны сладости, но радость души не вполне выражается на лице. На некоторых статуях Аполлона есть сходство между ним и Бахусом. Например, таков Аполлон Капитолийский, небрежно опирающийся на дерево, с лебедем у ног. Таковы также три другие одинаково прекрасные статуи его в вилле Медичи; в одном из этих божеств порою почитались оба[103], и одно принималось за другое. Я не могу почти без слез смотреть на одного изуродованного Бахуса в вилле Альбани (у него отбита голова и грудь с плечами), который был бы вышиною в 9 пальмов. Эта фигура одета от половины туловища до ног, или лучше сказать, его одежда или плащ опустились почти до колен и этот широкий, со многими складками плащ затем приподнят настолько, что часть, доходящая до земли, переброшена на ветку дерева, о которое фигура опирается; вокруг дерева обвился плющем змей. Ни одна из статуй не дает лучшего понятия о том, что Анакреон называет животом Бахуса.

Красота богов в зрелом возрасте обозначается соединением мужественной силы и юношеской радости, а последняя выражается отсутствием нервов и мускулов, мало заметных в молодости. Сюда же относится выражение божественного довольства, не имеющего нужды в материальных частях, необходимых для питания тела. Это, верно, и хотел сказать Эпикур, говоря о богах, что у них есть тело, но особого рода, и кровь, но тоже особого рода. Цицерон находит это темным и непонятным[104].

Присутствие или отсутствие указанных частей отличает Геркулеса, который должен был сражаться с разбойниками и чудовищами, от Геркулеса, очищенного огнем, с телом, под-



Арес (Марс). Б. собрание Людовизи
Мрамор. Копия с оригинала IV в. до н. э. круга Лисиппа. Рим. Музей **терм.**



Боец. Б. собрание Боргезе
Мрамор. Работа скульптора Агасия из Эфеса, II в. до н. э.
Париж. Лувр

нятым до способности наслаждаться блаженством бессмертных. Первый образ отражается в Геркулесе Фарнезском, второй — в Бельведерском торсе его. Эти черты дают нам возможность различать неопределимые фигуры божеств от человеских в том случае, когда в статуе отломана голова или потеряны другие признаки. Это наблюдение должно бы было предостеречь от превращения фигуры сидящего Геркулеса (фигуры больше человеческого роста) — посредством новой головы и прибавленных знаков — в Юпитера. Таким путем природа материальная возвышалась до степени несотворенной, и рука художника создавала существа, освобожденные от человеческих потребностей: фигуры, изображавшие человека в высшем виде, тела, кажущиеся оболочками и одеждами мыслящих духов и небесных сил.

Все время, как древние поднимались постепенно от человеческой красоты до божественной, лестницею для них оставалась красота. В своих героях, т. е. людях, одаряемых древностью высшим достоинством человеческой природы, древние художники подходили к границе божественности, но не переходили ее и не уничтожали весьма тонких различий. Баттус на медалях Кирены мог бы стать только посредством одного взгляда нежной страсти Бахусом, а черта божественного величия сделала бы из него Аполлона. Отнимите у Миноса на кносских монетах гордый взгляд, обозначающий его царское достоинство, и это будет Юпитер, полный доброты и милости. Художники придавали своим героям величественные формы, делая некоторые части крупнее, чем в действительности. Они придавали мускулам быстроту волнения и действия, в резких движениях заставляли играть все пружины природы. Они стремились здесь к наибольшему многообразию, и в этом отношении Мирон считался превосшедшим всех своих предшественников. То же можно видеть на статуе предполагаемого гладиатора, в вилле Боргезе, работы Агасия Эфесского: видно, что лицо представляет портрет, но мускулы ребер выдаются сильнее, выразительнее и эластичнее, чем в природе. Еще более разительным примером может послужить по мускулатуре Лаокоон, являющийся с этой стороны идеалом природы при сравнении с обоготворенными или божественными образами, как, например, со статуями Геркулеса и Аполлона Бельведерских. Игра этих мускулов доведена в Лаокооне до пределов возможного, и они лежат, как холмы, переходящие один в другой, чтобы выразить высшее напряжение сил в сопротивлении и страдании. В торсе обоготворенного Геркулеса те же мускулы — прекраснее и идеальнее. Но они, как волны спокойного моря, текуче приподняты и

тихо колеблются. В Аполлоне, образе прекраснейшего божества, мускулы эти очень нежны: они, как расплавленное стекло, поднимаясь почти незаметными волнами, скорее чувствуются, чем постигаются зрением.

Итак, главным предметом художников была красота, рассматриваемая с этих различных точек зрения. Поэтические творения учили их при создании статуй не определять точно воспроизведенной фигуры и оставлять зрителя в некотором сомнении относительно изображенного; так, поэты говорили, что формы Ахилла были одарены такою прелестью, что он долгое время оставался неузнаваемым в женском платье между дочерьми царя Ликомеда. Так показан этот герой на барельефе Бельведерской виллы в Фраскати; барельеф я описал в предисловии к моим „Памятникам древности". Этот же сюжет изображен на другом барельефе в вилле Памфили.

Такою же проблематическою красотою мог одарить художник и Тезея, если бы изобразил его переряженным в девичье платье, когда он отправлялся из Трезона в Афины. Павзаний говорит, что Тезей появился в Афинах в длинном женском платье, доходящем до ног; работники, строившие храм Аполлона, приняли его за девушку и удивлялись, видя прекрасную незнакомку, проходящую одной по городу.

Да простит мне читатель, если я вновь остановлюсь на ложных суждениях уже упомянутого сочинителя о живописи. Он перечисляет наряду со многими необоснованными свойствами природы у так называемых им полубогов и героев: высохшие члены, худые ноги, маленькую голову, небольшие бедра, маленький живот, тонкие ступни, выгнутые подошвы [105]. Откуда только на свете взяты эти особенности? Пусть бы лучше он писал о том, что больше понимает.

Между женскими божествами заметны, как и между мужскими, различия в возрасте и также различные взгляды на красоту, по крайней мере, головы. Венера одна изображалась без одежд, и чаще других богинь ее изображали в различных возрастах. Венера Медицейская похожа на розу, распускающуюся после чудесного рассвета под первыми лучами солнца. Она, повидимому, приближается к той поре, которая, как плоды перед полною зрелостью, тверда и упруга, как и показывает ее грудь, уже более крупная, чем у нежных девочек. При виде ее я вспоминаю ту Лаису, которая учила любви Апеллеса, и я представляю ее в тот момент, когда она в первый раз снимает одежды перед глазами художника.

Такова же Венера Капитолийская [106], сохранившаяся лучше всех других (ибо у нее недостает только нескольких пальцев и на ней ничего не сломано); такова и Венера виллы Аль-



Афродита (Венера). Б. собр. Медичи. *Мрамор.* Вариант „Книдской" Афродиты Праксителя (IV в. до н. э.) с подделанной подписью скульптора Клеомена (III в. до н. э.). Флоренция. Уффици

бани и Венера Менофанта, копированная по фигуре стоявшей в Троаде [107]. Последняя отличается тем, что правая рука ближе к груди, средний палец касается ее, а левая рука держит одежду. Но статуи эти отображают более зрелый возраст, чем у Венеры Медицейской, и крупнее, чем последняя. Фетида виллы Альбани скорее всего похожа на эту статую по сложению и молодости своей фигуры; она изображена в ту пору, когда вышла замуж за Пелея. Паллада, напротив, постоянная девственница, совершенного сложения и зрелого возраста; и Юнона, как женщина и богиня, превосходит других как сложением, так и царственной гордостью. Красота во взоре больших округленных глаз Юноны повелительна, как у королевы, которая хочет приказывать, быть почитаемой и внушать любовь. Лучшая голова этой богини колоссальных размеров находится в вилле Людовизи. Напротив, Паллада—образ девственной сдержанности, существо, не знавшее слабостей своего пола и победившее любовь,—одарена не такими большими и раскрытыми глазами, как Юнона; голова ее не поднята гордо, и ее взгляд несколько опущен, как будто она погружена в тихое раздумье. Лучшая ее статуя —в вилле Альбани. В статуях Венеры глаза отличны от глаз обеих богинь, что обусловлено несколько приподнятым нижним веком; они выражают негу и любовь, взгляд, называемый у греков „влажным", τὸ ὑγρὸν; но он далек от всех плотских движений нового времени; лучшие древние художники считали, что только одна любовь владеет мудростью [108].

Диана, одаренная всеми прелестями своего пола, как бы не сознает, что прекрасна. Глаза ее устремлены вперед, не останавливаясь на ближайших предметах, ибо по большей части богиня эта изображалась бегущей или идущей. Волосы на ее голове [109] приподняты и образуют у шеи узел, как у всех девственниц, или падают с головы. Фигура ее легче и стройнее, чем у Юноны или Паллады. Разбитую статую Дианы было бы так же легко распознать между статуями других богинь, как и различить ее между всеми ее прекрасными подругами Ореадами у Гомера.

О высоких замыслах, выражающихся в головах божеств, весь свет может составить себе понятие по монетам и резным камням или по оттискам с них, которые распространены в странах, куда никогда не попадало превосходное произведение греческого резца. Юпитер на монетах Филиппа Македонского, первых Птолемеев и Пирра одарен таким же величием, как и на мраморных статуях. Голова Цереры на серебряных монетах города Метапонта и Великой Греции и

голова Прозерпины на двух различных сиракузских монетах Фарнезского музея в Неаполе превосходят все, что можно себе вообразить.

Способ изображать божества был настолько определен и общепринят в Греции, что, кажется, он был предписан законом. Голова Юпитера на ионийских монетах совершенно схожа с головою его на дорийских или сицилийских; головы Аполлона, Меркурия, Бахуса и отца Либера, молодого и старого Геркулеса на монетах и резных камнях воплощали то же, что и на статуях. Законом были прекраснейшие фигуры божеств, выполненные великими художниками, которым, по распространенным верованиям, боги являлись особенно; так, например, Парразий хвалился, будто Бахус явился ему в таком именно виде, в каком он его нарисовал. В этом смысле, верно, и следует понимать Квинтилиана, когда он говорит, что статуя Юпитера работы Фидия способствовала увеличению религиозного рвения к поклонению самому божеству. Юпитер Фидия, Юнона Поликлета, Венера Алкамена и затем Праксителя, очевидно, были для всех их последователей наиболее достойными образцами и в этом виде приняты и почитаемы всеми греками. Но, по словам Котты у Цицерона [110], нельзя было, чтобы яркая красота придавалась всем богам в одинаковой степени, точно так же, как великий живописец не должен придавать одинаковой красоты всем лицам на картине или выводить в трагедии на сцену одних героев.

После анализа прекрасного следует коснуться выражения. Выражение в искусстве есть подражание активному или пассивному состоянию души и тела, наших страстей и движений. В обоих состояниях черты лица и расположение тела меняются; изменяются значит и формы, составляющие красоту, и чем сильнее это изменение, тем вреднее оно для красоты.

На этом основании одним из главных правил при соблюдении выразительности лица было придавать ему выражение спокойствия и тишины. Спокойствие есть качество, более всего свойственное красоте; опыт учит, что у самых прекрасных людей манеры обыкновенно спокойны и приветливы. Понятие высшей красоты не может зародиться иначе, чем в спокойном и отрешенном от всех единичных образов размышлении. Спокойствие дает человеку возможность наблюдать и познавать природу и сущность вещей; так, дно рек или морей изучается лишь тогда, когда последние находятся в спокойном состоянии. Отец богов у поэта изображен величаво-спокойным, но одного движения век или волос достаточно было, чтобы привести в трепет небеса. Так же не за-



Афродита (Венера), так называемая „Капитолийская“
Мрамор. III в. до н. э. Рим. Капитолийский музей

тронуто ощущениями и большинство образов божеств; и высшая красота могла быть дана упомянутому гению в вилле Боргезе только в этом состоянии.

Но так как выражение этой тишины и спокойствия не могло иметь места, когда фигуры изображались в действии и движении, а божественные образы изображались под видом людей, то им нельзя было всегда придавать характера высшей красоты. Степень выразительности рассчитывалась и отпускалась, так сказать, на известный вес и меру: в древнем искусстве красота была языком на весах выражения; она преобладала в произведениях художников, как клавесин выделяется среди других инструментов, хотя и кажется, будто он ими покрывается.

Ватиканский Аполлон изображает этого бога в порыве негодования на змея — Пифона, которого он убивает своей стрелою, презирая самую свою победу, столь незначительную для бога. Мудрый художник, задумав изобразить прекраснейшего из богов, придал ему оттенок гнева в ноздрях, где, по старым поэтам, находится центр его выражения, и оттенок презрения в губах. Гнев отражается в раздутых ноздрях, а презрение в приподнятой нижней губе, что поднимает несколько и подбородок.

Положение и движение тела, а также выражение лица отражают душевные движения, и потому древние художники придавали фигурам богов качества, сообразные их достоинству, и это выражение мы будем называть „приличием". Поза и действие всегда соответствуют достоинству богов, и нельзя найти божества, кроме Бахуса и крылатого гения в вилле Альбани, стоящего с перекрещенными ногами; эта поза была выражением изнеженности. Поэтому я не думаю, чтобы бронзовая статуя города Элиды [111], опирающаяся обеими руками на пику и заложившая одну ногу за другую, могла изображать Нептуна, как уверяли Павзания [112]. Так изображали только Аполлона и Бахуса, чтобы первому придать выражение молодости, а второму—сладкой неги. Статуя Меркурия в натуральную величину из бронзы во дворце Фарнезе стоит в таком положении; но надо знать, что это произведение новейшего времени. Фавны, из которых два красивейших находятся во дворце Русполи, ставят одну ногу за другую неизящно и как бы по-деревенски; это сделано, вероятно, чтобы обозначить их природу. Таковы же и две мраморные статуи молодого Аполлона Савроктона в вилле Боргезе и бронзовая статуя того же бога в вилле Альбани. Вероятно, они изображают Аполлона пастухом у царя Адмета.

Так же мудро художники изображали фигуры героических времен и чисто человеческие страсти. Они придавали им сдержанность мудреца, умеющего умерять ее порывы, выдающего лишь искры огня, который его пожирает, и открывающегося только тому, кто ищет в нем скрытое, почитает и хочет его распознать. Таковы же и речи мудреца, передаваемые поэтами: Гомер сравнивает слова Улисса с хлопьями снега, падающими в изобилии, но мягко, на землю.

Изображая героев, художник более связан, чем поэт. Поэт может их рисовать такими, какими они были во времена, когда страсти еще не сдерживались законом или правилами общежития (ибо придумываемые свойства имеют отношение к возрасту и положению человека, но не обязательно к его фигуре); художник же,—так как он должен выбрать прекраснейшее из прекрасного, — ограничен известной степенью выражения страстей, поскольку такое выражение не вредит наружности.

Убедиться в верности этого можно при рассмотрении двух лучших памятников древности. Один являет нам картину ужаса перед смертью, другой—образ горя и страдания, превосходящих всякую меру. Дочери Ниобы, на которых Диана направила свои смертоносные стрелы, представлены в состоянии той невыразимой тревоги и того оцепенения чувств, когда неминуемое присутствие смерти уничтожает в душе самую способность мыслить. Миф передает это исчезновение всех чувств и мыслей в образе превращения Ниобы в скалу. Поэтому Эсхил в своей трагедии выводит Ниобу молчащей [113]. Такое положение, граничащее с равнодушием, не изменяет черт лица и фигуры, и художник мог придать чертам Ниобы и ее дочерей высшую красоту, до сих пор делающую их олицетворением идей истинно-прекрасного.

Лаокоон дает образ боли, действующей на все мускулы, нервы и жилы. Кровь, зараженная укусом змеи, находится в стремительном движении, и все напряженные члены выражают самые мучительные страдания; художнику пришлось приложить все свои знания, открыв все движущие силы природы. Но, несмотря на выражение этих ужасных мучений, на лице Лаокоона отражается твердая душа великого человека, который борется с болью и старается сдержать и подавить выражение страдания, как я пытался указать в описании этой статуи во 2-й части.

То же самое можно сказать и о Филоктете: художники древности изображали его скорее в соответствии с принципами мудрости, чем образами поэзии (как, например, у Энния):



Фавн (Сатир)
Мрамор. Копия со статуи работы Праксителя (IV в. до н. э.)
Рим. Капитолийский музей



Ниоба с младшей дочерью.
Мрамор. Копия с оригинала III в. до н. э.
Флоренция. Уффицци (раньше Рим. Вилла Медичи)



Лаокоон

Мрамор. Работа скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора (I в. до н. э.) Рим. Ватикан

„Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus
Resonando multum, flebiles voces refert".

(Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2, c. 29)

„... Воплями, стонами, криками, жалобой слезной
Он оглашает леса голосом слабым своим".

Исступленный Аякс изображен знаменитым живописцем Тимомахом не в тот момент, когда он убивает баранов, приняв их за греческих предводителей, а после этого поступка [114], в ту минуту, когда, придя в себя, полный горя и отчаяния, он размышляет о своей безрассудной ошибке. Таким он и изображен на таблице, известной под названием Троянской [115], в капитолийском музее и на разных резных камнях.

На другой картине Тимомаха были так же представлены дети Медеи: они улыбаются под кинжалом матери, так что ярость ее смешивается с состраданием над их невинностью. На некоторых мраморных группах с этим сюжетом Медея находится как бы в нерешительности, исполнить ли ей свое мщение.

Знаменитые люди и правители представлены так, как если бы они появлялись перед глазами всего света; статуи римских императриц похожи на героинь, далеких от всего искусственного в жестах, позе и действиях. Мы видим в них как бы нравственную мудрость, которую Платон считает независимой от наших чувств. Подобно тому как в двух знаменитых школах древней философии идеал устанавливался в жизни сообразно с природой, а стоики искали его в добродетели, — так и здесь их художники направляли свою наблюдательность на действия природы, предоставленной самой себе, и на доброприличие.

Мудрость древних художников по отношению к выражению выигрывает еще больше при сравнении их с художниками новейшего времени, которые обозначали небольшое малым, а малое — большим. Их фигуры напоминают актеров древнего театра, которые должны были преувеличивать правду сверх меры, чтобы при ярком свете дня их понимали и зрители, сидевшие в последних рядах. Выражение лиц на фигурах подобно маскам древних, которые по той же причине делались преувеличенными. Это преувеличение выражения было даже возведено в теорию в трактате о страстях Карла Лебрена, книге, служащей руководством для юношей, посвятивших себя искусству. Рисунки, приложенные к этому руководству, не только дают нам изображение всех душевных движений, проявляющихся на лице, но есть и головы, на которых страсти доведены до ярости. Здесь, повидимому, хотят научить вы-

разительности тем же способом, каким Диоген учил жить. „Я делаю, — говорил этот циник, — как музыканты, которые дают высокий тон, чтобы взять верный“. Но так как пламенная юность имеет больше склонности схватывать крайности, чем середину, то на этом пути ей будет трудно найти верный тон или сохранять его все время.

После общего рассмотрения красоты перейдем к изучению пропорций красоты отдельных частей человеческого тела.

Строение человеческого тела основано на числе три, которое является первым нечетным и первым пропорциональным числом; оно заключает в себе первое нечетное и четное число, соединяющее оба. Две вещи, говорит Платон[116], не могут существовать без третьей; лучшая связка та, которая лучше всего сливает воедино сама себя с соединяемым, так что первое относится ко второму, как второе к среднему. Оттого это число содержит начало, середину и конец; числом три, по учению пифагорейцев[117], определяется все.

Тело разделяется на три части так же, как и главные члены. Три части тела суть: туловище, бедра и ноги; нижняя часть тела состоит из бедра, голени и ступни. То же относится к предплечью, руке и кисти и то же можно было бы показать и на других частях, где число три не так очевидно. Пропорция этих трех частей одинакова и в целом и в частях: в хорошо сложенном человеке тело вместе с головой так же относится к бедрам и ногам, как бедра к ногам, а верхняя часть руки к локтевой и к кисти. Лицо имеет также три части, т. е. три раза длину носа, но голова не имеет четырех раз длины носа, как это очень неправильно утверждают некоторые писатели[118]. Верхняя часть головы, образуемая перпендикуляром, взятым от корня волос до макушки, имеет только три четверти длины носа, т. е. относится к длине носа, как 9 к 12.

Весьма вероятно, что греческие художники, подобно египетским, определяли большие и маленькие пропорции точно установленными правилами, т. е. устанавливали твердую меру длины, ширины и окружности для каждого возраста и состояния, и что все эти правила преподавались в правилах о симметрии[119]. Эта точная определенность является основой подобной же систематичности искусства даже в посредственных произведениях древности. Несмотря на разность приемов, отмеченную уже древними у Мирона, Поликлета и Лисиппа, все произведения древности кажутся как бы вышедшими из одной школы. Подобно тому как в игре на скрипке лиц, обучав-

шихся у одного и того же мастера, знатоки узнают учителя, так и у ваятелей древности, — от лучшего до худшего, — можно найти общие принципы. Если и встречается какое-нибудь уклонение от общепринятых пропорций, — как, например, в маленьком прекрасном торсе женской нагой фигуры, принадлежащем скульптору Кавачеппи в Риме, на котором туловище очень длинно, — то можно предположить, что это — статуя, выполненная по живому образцу, так именно и устроенному. Но этим я не хочу сказать, чтобы не было совсем ошибок, когда ухо не поставлено на высоте носа, как оно должно быть, а так, как на бюсте индейского Бахуса, принадлежащего кардиналу Александру Альбани, то это неизвинительная ошибка.

Надо думать, что правила пропорции, поскольку они в искусстве взяты от соотношения человеческого тела, были сначала определены скульпторами, а потом стали правилами и для архитектуры. Нога служила главной мерой древних для больших размеров; длиною ноги ваятели определяли размеры своих фигур, придавая им, по словам Витрувия [120], шесть раз эту длину. Ибо нога имеет более определенную меру, чем лицо или голова, по которым современные живописцы и скульпторы определяют свои размеры. Пифагор определил рост Геркулеса [121] тоже длиною ноги, которой он воспользовался, чтобы измерить олимпийский стадион в Элиде. Но из этого еще не следует, чтобы, как думает Ломаццо [122], ступня героя равнялась седьмой части всей его вышины. Точно так же и то, что этот писатель [123] выдает почти за непреложное правило по отношению к определенным пропорциям различных божеств, — а именно: будто художники брали длину 10 лиц для роста Венеры, 9 — для Юноны, 8 — для Нептуна и 7 — для Геркулеса, — написано с расчетом на доверчивость читателя и является измышлением.

Это отношение ноги к росту, показавшееся странным и непонятным одному ученому [124] и совершенно не принятое Перро [125], основано на опыте и подтверждается самыми стройными телосложениями. Это соотношение можно найти не только на египетских статуях после точного их измерения, но и на греческих и это можно было бы показать в большинстве случаев, если бы у всех статуй сохранились ноги. Убедиться в сказанном можно, рассматривая те изображения божеств, на которых художники придали некоторым частям тела меру, превышающую естественность. В Аполлоне, превосходящем в вышину длину 7 голов, нога тремя дюймами римского пальма длиннее головы. Эту самую пропорцию Альбрехт Дюрер придавал своим фигурам — 8 голов в длину,

и нога их составляет 6-ю часть роста. Медицейская Венера необыкновенно стройна, но, хотя голова ее очень мала, фигура не выше 7,5 головы. Ее нога имеет длину в 1 пальм и полдюйма, а весь рост в 6,5 пальма.

Наши художники обычно обращают внимание своих учеников, что старые скульпторы, особенно в изображении божеств, часть тела от подвздошной кости до пупа, которая должна быть равна по длине лицу, делали на пол-лица длиннее, чем это встречается в природе. Это, однако, ошибочно; тот, кто имел возможность изучать природу на красивых стройных людях, найдет, что указанная часть тела такая же, как на статуях.

Здесь было бы легко дать обстоятельное изложение вопроса о пропорциях человеческого тела; но одна эта простая теория без практического применения будет так же мало поучительна, как в тех руководствах, где автор входит в мельчайшие подробности и не дает объясняющих рисунков. Попытки подвести пропорции тела под правила общей гармонии и музыки не обещают многого для рисующих и изучающих прекрасное. Арифметическое исследование этого вопроса помогло бы здесь меньше, чем школа фехтования в рукопашной битве.

Но чтобы дать в этом отделе о пропорциях несколько практических указаний для рисующих, я укажу здесь по меньшей мере пропорции лица на лучших древних головах и на правильных лицах в природе в качестве непреложного правила при проверке и на практике. Правило это определил мой друг и величайший учитель своего искусства Антон Рафаэль Менгс лучше и точнее, чем все другие, найдя, вероятно, истинные следы, оставленные древними. Надо провести отвесную линию и разделить ее на пять частей; пятая оставляется для волос, а остальные четыре делятся снова на три части. Через первое деление проводится горизонтальная прямая, перпендикулярная отвесной: она должна иметь такие две, отложенные по длине части в ширину. От ее крайних точек проводятся кривые к концу верхней пятой части, образующие острый конец яйцеобразного очертания лица. Одна из трех частей длины лица делится на 12 частей: три из них, т. е. четвертая часть трети лица, наносятся по обеим сторонам точки пересечения обеих линий, и две эти части показывают пространство между глазами. Такие же части наносятся на обоих внешних концах горизонтальной линии, и тогда остаются две такие же части между частями на конце и частями на точке пересечения: эти две части дают длину глаза, одна часть дает вышину глаза. Такая же часть идет от конца носа до

разреза рта, от разреза рта до впадины подбородка и отсюда до конца подбородка; наконец, такая же часть составляет ширину носа до ноздрей; длина рта имеет две части и, значит, равняется длине глаз и вышине подбородка до рта. Если взять половину длины лица до волос, то получится расстояние от подбородка до шейной ямочки. Мне кажется, этот способ ясен и без рисунка, и кто его придерживается, тот не ошибется в истинных и красивых пропорциях лица.

Что касается, наконец, красоты отдельных частей человеческого тела, то здесь природа — лучший учитель; ибо в частностях она выше искусства, как последнее выше ее в целом. Это относится особенно к скульптуре, которая неспособна воспроизвести жизнь тех частей, где живопись в состоянии подойти к ней очень близко. Но так как почти невозможно увидеть в городах совершенно правильных частей, как, например, миловидный профиль, то и здесь мы должны поэтому пользоваться (не говоря уже о нагом теле) отдельными частями изображений древнего искусства. Описание отдельных частей, однако, трудно во всех вещах, а значит и здесь.

Что касается лица, то так называемый греческий профиль представляет главную особенность совершенной красоты. Этот профиль является почти прямою или очень мало изогнутою линией, описываемой в юношеских, а особенно в женских головах, лбом и носом. В природе такой профиль попадается реже в суровом климате, чем в теплом, но там, где он существует, форма лица может быть прекрасна; ибо прямым и полным обозначается величавость, а мягко изогнутыми линиями — нежность. То, что в таком профиле лежит причина красоты лица, доказывается его противоположностью: чем сильнее вогнутость носа, тем больше лицо уклоняется от прекрасной формы; и если лицо сбоку обнаруживает дурной профиль, то не стоит оглядываться на него и искать в нем чего-либо красивого. Но то, что эта форма в произведениях искусства не является следом прямых линий древнейшего стиля, доказывается сильным наклоном носа на египетских фигурах при всей их прямолинейности. Слова старых писателей [126] о четыреугольном носе относятся, вероятно, не к тому, что Юний называет полным носом [127], и что не дает никакого представления; это относится скорее к упомянутому мало опущенному профилю. Можно было бы дать другое объяснение слова „четыреугольный“ и понимать под ним такой нос, поверхность которого широка и с острыми углами, как у Паллады собрания Джустиниани и у так называемой весталки в том же дворце. Но эта форма встречается только на статуях древнейшего стиля, как эти, и только его одного.

Красота бровей состоит в тонкости нити волос, как это встречается на прекраснейших лицах в природе [128], что на лучших головах в искусстве проявляется в почти резком их очертании: у греков такие брови назывались бровями грации [129]. Если же они были очень изогнуты, то их сравнивали с натянутым луком или улитками [130] и никогда не считали красивыми [131].

Одним из украшений глаза является его величина, так как всякий свет прекраснее, чем он больше; величина же глаза сообразна с глазной костью и ее впадиной и обнаруживается в разрезе и отверстии век, из которых на красивом глазе верхнее описывает по направлению к внутреннему углу более круглый изгиб, чем нижнее; но не все большие глаза красивы, а выпуклые — никогда. У львов, по меньшей мере египетских, из базальта, в Риме, отверстие верхнего века описано более полным полукругом. На головах, поставленных в профиль, на барельефах и особенно на лучших монетах, глаз образует угол, отверстие которого стоит против носа; при таком направлении голов, угол глаза опускается глубоко к носу, и контур глаза оканчивается на вершине своего изгиба или дуги, т. е. и глазное яблоко стоит в профиль. Этот как бы срезанный разрез глаз придает головам величие, открытый и возвышенный взгляд, блеск которого на монетах обозначается выпуклой точкой.

На идеальных головах глаз лежит всегда глубже, чем обыкновенно в природе, и глазная кость кажется оттого выпуклее. Глубоко лежащие глаза не являются особенностью красоты и не дают очень открытого выражения; но здесь искусство не могло все время следовать за природой, а осталось при понятиях о величии высокого стиля. Потому что на больших фигурах, отстоящих дальше от зрителя, чем маленькие, глаза и брови издали были бы мало заметны, ибо в скульптуре глазное яблоко обозначается не так, как в живописи, а по большей части совсем гладко, а если оно, как в природе, лежит выпукло, глазная кость именно потому менее заметна. Поэтому стремились придать верхней части лица больше света и теней, отчего и глаз, который иначе не имел бы значения и казался бы как бы умершим, становился живее и выразительнее. С этим согласилась бы и королева Елизавета Английская, которая всегда хотела, чтобы ее рисовали без тени [132]. Искусство, которое с полным основанием возвысилось здесь над природой, сделало из этого приема изображения почти общее правило, даже для мелких фигур; оттого-то на головах монет лучшего времени встречаются эти глубоколежащие глаза и глазные кости выдаются больше, чем в более позднее время; стоит обратить, например, внимание

на монеты Александра Великого и его преемников. На металле вообще изображались вещи, которые не изображались на мраморе в цветущий период искусства; так, уже на монетах дофидиевой эпохи свет, как его называли художники, обозначался на головах Герона и Гиерона выпуклой точкой. На мраморных же бюстах, насколько мы знаем, этот свет обозначался лишь в первый век императоров, и то на немногих головах; к последним относится голова Марцелла, внука Августа, в Капитолии. Многие бронзовые головы имеют глаза, вставленные из другого материала, а в глаза фидиевой Паллады, голова которой была из слоновой кости, был вставлен камень для блеска [133].

Красивый лоб, по указанию некоторых древних писателей, должен быть короток, хотя и свободный высокий лоб не безобразен, а скорей красив. Не трудно дать объяснение этому кажущемуся противоречию: лоб должен быть короток в молодости, в цвете лет, прежде чем не остановится рост коротких волосков на лбу и не обнажит его. Придавать высокий лоб юноше было бы противно особенностям молодости, но он соответствует мужественному возрасту.

Рот должен быть, как сказано выше, соразмерен отверстию носа; если бы разрез рта был длиннее, это повредило бы соотношениям всего овала, в котором содержащиеся в нем части должны быть в том же отношении к подбородку, в каком замыкается овал. Губы нужны уже для того, чтобы явственнее выделялась их красивая краска, и нижняя губа полнее верхней, отчего лежащая под нею вогнутость подбородка дает лицу более разнообразия.

Подбородок не прерывался ямочкой; его красота состоит в закругленной полноте, в выпуклости, и потому ямочка, составляющая в природе только нечто единичное, не являлась для древних художников, подобно новейшим писателям [134], свойством чистой красоты. Ни у Ниобы и ее дочерей, ни у альбанской Паллады, образов высшей женской красоты, ни у Аполлона Бельведерского и Вакха виллы Медичи нет такой ямочки, как нет ее и у всех иных прекрасных идеальных фигур. У Флорентинской Венеры ямочка, правда, есть, но она придает ей лишь особую привлекательность, а не является необходимой принадлежностью прекрасной формы. Варрон называет эту ямочку следом прикосновения пальца Амура.

Общими чертами определялась также и красота форм остальных конечностей (рук и ног) и поверхности тела. Повидимому, Плутарх очень мало понимал в искусстве, так как он говорит, что старинные мастера обращали внимание лишь на лицо [135] и не обращали внимания на другие части тела.

Между тем в воспроизведении конечностей в искусстве выражается понимание прекрасного у художника. Но время и ярость людей оставили нам мало старинных ног, а рук и совсем не осталось. У Медицейской Венеры они сделаны вновь, что вскрывает невежественность суждения тех, которые, считая их древними, указывают на их ошибки. То же следует сказать и о руках ниже локтя у Аполлона Бельведерского.

Красота молодой руки состоит в очень умеренной полноте ее, с едва заметными углубленными следами, вроде мелких теней, над костями; в полных руках на этих местах бывают ямочки. Пальцы с приятнейшим утончением подобны стройным колоннам; в искусстве на них не обозначены суставы, и внешний конец не загнут кверху, как у современных художников.

Красивая нога была виднее, чем у нас, и чем менее была она стиснута, тем прекраснее была ее форма, на которую древние обращали всегда много внимания, как видно из особых замечаний старых мудрецов о ногах в связи с характером [136]. В описаниях красивых особ, как, например, Поликсены [137] и Аспазии [138], упоминаются также их красивые ноги; точно так же в истории замечены дурные ноги императора Домициана [139]. Чем более плоской была нога, тем менее красивыми считались ее формы; ногти же на ногах древних статуй более плоски, чем на новых.

Прекрасно округленная выпуклость груди на мужских фигурах считалась общим признаком красоты; такою грудью одарил отец поэтов Нептуна [140] и Агамемнона; такою же хочет видеть Анакреон [141] грудь на изображении своего любимца. Но грудь на женских фигурах никогда не делалась чересчур полной, ибо чрезмерно развитая грудь не считалась красивой, и употреблялся даже особый наксосский камень [142], который (будучи истолчен в порошок и положен на грудь) должен был препятствовать ее развитию. Девственная грудь уподоблялась поэтами [143] незрелому винограду, и на некоторых небольших статуях Венеры груди сжаты и похожи на заостряющиеся холмы, что считалось, очевидно, красивейшей их формой. Нижняя часть тела изображалась тоже не сильно развитою и такою, какою она бывает у спящих людей после здорового умеренного пищеварения, т. е. без выдающегося живота; знатоки [144] видят в таких формах признак долгоденствия. Пупок изображался со значительным углублением, особенно на женских фигурах [145], в которых он поставлен иногда и в маленький полукруг, идущий частью вниз, частью вверх. На многих статуях это сделано красивее, чем на Венере Медицейской, у которой пуп необычно глубок и велик.



Голова Афины (Минервы)
Мрамор. Копия статуи V в. до н. э. Рим. Вилла Альбани

И половые части имеют свою особую красоту; из яичек левое во все времена было больше, как и в природе; так было замечено, что левый глаз видит острее, чем правый.

Колени на юношеских фигурах сделаны согласно правилам прекрасной натуры, т. е. не расчленены видимыми суставами, а округлены мягко и плоско без напряжения мышц.

Читателю и исследователю красоты я предоставляю перевернуть монету и сделать особые наблюдения о частях, которые художник не смог показать Анакреону у его возлюбленного.

Лучшее представление всех описанных красот фигур древности встречается в бессмертных произведениях Антона Рафаэля Менгса, первого придворного живописца королей Испании и Польши, величайшего художника своего и, может быть, также последующего времени. Он подобно фениксу возродился из пепла первого Рафаэля, чтобы научить мир красоте в искусстве и достичь в ней высшего предела человеческих сил. После того как немецкая нация могла гордиться великим человеком, который во времена наших отцов превосходил мудростью мудрейших и распространял семена знания у всех народов, немецкой славе еще недоставало в своей среде восстановителя искусства, нового Рафаэля, признанного таковым даже в Риме, центре искусства.

К этому рассмотрению красоты я позволю себе присоединить одно напоминание, которое может быть первым и добрым советом путешественникам и молодым людям, изучающим древнегреческие произведения.

„Не ищи недостатков в произведениях искусства, прежде чем ты не научился познавать и находить красоту“ [146].

Правило это основано на ежедневном опыте. Большинству людей не дано познать красоты, потому что они хотят быть критиками без того, чтобы быть раньше художниками: они подобны школьникам, у которых достаточно остроумия, чтобы открыть слабости учителя. Наше тщеславие не довольствуется бездеятельным созерцанием, а наше самолюбие требует похвалы, и потому мы стремимся высказывать суждения. Но все равно как легче найти отрицательное, чем положительное, в такой же мере легче найти и заметить недостатки произведения, чем его совершенства. Стоит меньше труда осудить других, чем самому научиться. Обычно, приближаясь к прекрасной статуе, общими словами выражают свой восторг, ибо это ничего не стоит, а после того как глаз неуверенно и бегло обежит произведение — и в силу этого не заметит совершенства его частей, — начинают искать его ошибки. В Аполлоне видят только его вдавленные во внутрь ко-

лени, забывая, что это скорее вина реставратора, чем мастера; в так называемом Антиное в Бельведере критикуют загнутые наружу ноги, в фарнезском Геркулесе голову, о которой читали, что она сравнительно мала. Те, которые мнят себя особенно учеными, расскажут вам еще, что голова этого Геркулеса была найдена в колодце в миле от самой статуи, а ноги — в десяти милях от статуи: эта сказка с полным доверием принимается во многих книгах, отчего и происходят ошибки, основанные на новейших прибавлениях. В таком же роде и замечания невежественных проводников в Риме и описывателей путешествий по Италии. Иного типа ошибки происходят вследствие слишком большой осмотрительности: чтобы не иметь предубеждений в пользу произведений древности, некоторые не видят в последних ничего хорошего. Они остаются холодными при виде самой прекрасной статуи из боязни оказаться невежественными, если будут слишком ими восхищаться. А между тем Платон предполагает, что восхищение свойственно душе философа и является началом мудрости. Если вы хотите проникнуть в тайны искусства, делайте иначе: приближайтесь к произведениям древности с предубеждением в их пользу. Уверенные, что красота в них есть, вы будете ее искать, и кое-что вам откроется. Возвращайтесь как можно более часто, пока вы не нашли, ибо прекрасное существует.

Разобрав в этой главе (о сущности греческого искусства) очертания человеческого тела, затронем немного изображения животных, как мы это сделали и во второй главе. У греков не одни философы изучали природу животных, но и художники; многие ваятели особенно проявили себя в изображении зверей. Каламис прославился искусством изображать лошадей, Никиас — собак. Корова Мирона известнее его других произведений и была воспета поэтами, надписи которых дошли до нашего времени. Были знамениты также собака этого художника и теленок Менехма [147]. Мы знаем, что древние изображали диких зверей с натуры и что Паситель [148] сделал свое изображение, имея перед глазами живого льва.

До нашего времени дошли свободно стоящие и рельефные скульптуры, а также монеты и резные камни с замечательными изображениями львов и лошадей. К лучшим памятникам этого рода справедливо относят сидящего льва, ныне стоящего перед входом в венецианский арсенал; он больше, чем в естественную величину, сделан из белого мрамора и стоял раньше в афинской гавани, в Пирее. Стоящий лев дворца Барберини (тоже больше, чем в натуральную величину), взятый с надгробного памятника, показывает нам этого царя



Геракл (Геркулес). Б. собрание Фарнезе
Мрамор. Копия работы Гликона из Афин, I в. до н. э.
с бронзового оригинала работы Лисиппа (IV в. до н. э).
Неаполь. Национальный музей

зверей во всем его ужасающем величии. Как хороши по рисунку и чеканке львы на монетах города Велии!

В искусстве воспроизведения лошадей древние художники, может быть, не превзойдены новейшими, как утверждает Дю-Бо [149], потому что английские лошади красивее греческих и итальянских. Конечно, в неаполитанском королевстве и в Англии кобылы, скрещенные с испанскими жеребцами, производят более благородную породу лошадей, и этим улучшено коневодство данных стран. Сказанное применимо и к другим странам; в некоторых, однако, получалось обратное. Германские лошади, которых Цезарь находил очень дурными, теперь считаются очень хорошими, а галльские, которые, напротив, в то время считались лучшими в Европе, теперь никуда не годятся. Древние не знали прекрасной датской породы, не знали и английских лошадей, но зато у них были лошади из Каппадокии и Эпира, самые благородные породы из всех, а также из Персии, Ахайи, Фессалии, Сицилии, Тиррены, кельтские и испанские. У Платона Гиппий говорит так: „Мы производим лучшую породу лошадей" [150]. Я нахожу, что Дю-Бо поступил чересчур смело, основывая свое мнение на некоторых недостатках лошади Марка Аврелия; эта статуя повреждена, поскольку она была сброшена и засыпана. Точно так же по поводу лошадей на Монте Кавалло следует ему возразить, что те части, которые являются древними, безусловно, хороши.

Если бы даже у нас не было других лошадей в искусстве, то мы могли бы предположить, что художники древности знали качества хорошей лошади, как и их писатели и поэты, поскольку им приходилось делать в тысячу раз больше статуй на конях или с конями, чем в новое время: вот почему мы не должны сомневаться, что у Каламиса в этом отношении было столько же понимания, как и у Виргилия или Горация, которые описывают нам все достоинства и красоты лошади. Мне кажется также, что четыре бронзовые античные лошади на портале св. Марка в Венеции представляют собою лучшее, что мы только можем найти в этом роде. Голова коня Марка Аврелия не может быть в природе лучше как по форме, так и по выразительности. Четверка бронзовых коней, запряженных в колесницу, стоявшая на фронтоне геркуланского театра, была очень красива, но отличалась легким сложением варварийской породы: из обломков этих фигур составили одну лошадь, которую и можно видеть во дворе музея Портичи. Две другие маленькие бронзовые лошади того же музея заслуживают места между лучшими его памятниками. Первая из них, с всадником на спине, найдена между раскопками Геркулана

в мае 1761 г.; на статуе недоставало всех ног лошади и всадника и правой руки последнего, но было найдено основание статуи, украшенное серебром. В длину лошадь имеет два неаполитанские пальма; глаза ее сделаны из серебра, на лбу у нее серебряная розетка, приделанная к уздечке из меди, и на груди — голова Медузы. Всадник имеет сделанные из серебра глаза, и плащ его застегнут на правом плече серебряным аграфом. В левой руке он держит ножны меча, из чего надо заключить, что в правой, недостающей, был меч. Изображение во всем очень похоже на изображение Александра, и на волосах его лежит диадема. Фигура эта имеет в вышину один римский пальм и 10 дюймов. Другая лошадь была найдена тоже попорченой и без всадника, но обе имеют прекраснейшие формы и очень тонко выполнены. Есть также несколько сиракузских и других монет, на которых прекрасно начерчены лошади. В музее Штосса есть прекрасный карнеол [151] с головой лошади; под последней поставлены три начальные буквы Μ Ι Θ имени художника, который мог бы быть уверен в успехе и в одобрении знатоков. Здесь я повторю замечание, уже приведенное мною в другом месте [152], что древние художники так же мало придерживались одного мнения о последовательном движении лошадей, т. е. об их способе поднимания и передвижения ног, как и некоторые новые писатели. Некоторые предполагают [153], что лошади поднимают одновременно обе ноги на каждой стороне, и таков ход четырех античных лошадей в Венеции, лошадей Кастора и Поллукса в Капитолии и лошадей Нония Бальба и его сына в Портичи. Другие были убеждены, что лошади передвигают ногами в диагональном направлении [154] или крест-накрест, что, подняв правую переднюю ногу, они поднимают левую заднюю, и это обосновывалось на опыте и на законах механики. Так поднимают ноги конь Марка Аврелия, четыре лошади его колесницы на барельефах Капитолия, а также лошади на арке Тита.

В Риме есть изображения и других животных греческой работы из мрамора или твердых камней. В вилле Негрони есть прекрасный базальтовый тигр, несущий на спине красивейшего ребенка из мрамора. В Риме же у одного скульптора была прекрасная мраморная собака, может быть, работы Левкона, известного художника произведений этого рода. Голова известной статуи козла во дворце Джустиниани, его лучшая часть, не принадлежит древности.

Я очень хорошо знаю, что далеко не исчерпал здесь вопроса об очертании тел у греческих художников; но я думаю, что дал нить для правильного исследования. Рим является

местом особенно удобной проверки и приложения этих наблюдений, но чтобы их оценить и извлечь из них пользу, недовольно только пробежать по Риму. То, что из сказанного может вначале показаться несообразным, станет тем яснее, чем чаще будут обозреваться предметы искусства, чем будут подтверждены также многолетний опыт автора и зрелость размышлений данного исследования.

II. ОБ ОЧЕРТАНИЯХ ОДЕТЫХ ГРЕЧЕСКИХ ЖЕНСКИХ ФИГУР

В первой части этой главы мы говорили об очертаниях нагого тела; теперь мы приступим к изучению очертаний одетых фигур.

В систематической истории искусства тем более необходимо описание одежд, что сочинения об одежде древних, появившиеся до сих пор, отличаются скорее ученостью, чем поучительностью и определенностью; художник мог бы прочитать их все и стать во многом менее знающим, чем раньше. Эти сочинения скомпилированы людьми, почерпнувшими свои знания из книг, а не из практических знаний произведений искусства. Впрочем, надо признаться, что не легко дать всему точные определения.

Я не могу дать здесь обстоятельное исследование об одежде древних и ограничусь главным образом описанием женских одежд, так как большинство мужских фигур греческого искусства—и по свидетельству древних — обнажены. О мужских одеждах я буду говорить в следующей главе (о римлянах), а говоря о греческих женских одеждах, коснусь и римских.

Сначала надо сказать кое-что о материях, затем о различных покроях, частях и формах женского одеяния и, наконец, о вкусе, в нем преобладающем, и о всяких украшениях.

Женские одежды были частью из полотна и других легких материй, частью из шерсти, а в позднейшие времена — особенно у римлян — и из шелка. В скульптурных работах, как и в живописи, полотно распознается по своей прозрачности и плоским мелким складочкам, которыми оно ложится. Художники одевали так свои статуи и не столько потому, что подражали этим мокрому полотну, которым покрывали свои модели, сколько потому, что древние жители Афин и остальных городов Греции носили, по словам Фукидида [155], полотняные одежды [156]; судя же по Геродоту [157], надо думать, что это началось только с употребления полотна для нижней одежды у женщин. Афиняне носили полотняные одежды незадолго до века, когда жили эти два писателя [158]; особенно

свойственны они были женщинам. Впрочем, если кто хочет принимать эту материю, кажущуюся мне полотном, за какую-нибудь другую легкую ткань, это ничего не изменит в существе дела; надо только помнить, что льняные материи должны были часто употребляться греками, потому что в местностях около Элиды производился и обрабатывался самый тонкий лен [159].

Легкие материи делались, возможно, из хлопка, обрабатываемого на острове Косе [160]: как у греков, так и у римлян из этой ткани делались преимущественно женские одежды, а мужчины, носившие их, считались женоподобными. Ткань эта делалась иногда полосатою [161], как на Херее, переодевшемся в евнуха, в ватиканском Теренции. Часто также мягкая материя для женских одежд изготовлялась из пуха [162], растущего на некоторых раковинах; в Таренте до сих пор из него делают очень тонкие перчатки и чулки на зиму. У древних бывали материи настолько прозрачные, что они назывались туманом [163]. Эврипид описывает покрывало, которое Ифигения накинула себе на лицо, столь тонким, что она могла через него все видеть [164].

Одежда из шелка на некоторых старинных картинах распознается по изменчивости цвета, которая наблюдается на одной и той же одежде; цвет этот называют меняющимся (по-итальянски „colore cangiante“); его можно видеть на картине, носящей обыкновенно название Альдобрандинской свадьбы, и на копиях других уничтоженных картин, найденных в Риме, принадлежащих кардиналу Альбани. Еще чаще эти одежды меняющегося цвета встречаются на геркуланских картинах, описанных во многих каталогах и специальных сочинениях [165]. Эта изменчивость цвета происходит от гладкой поверхности и яркой способности отражения шелка; ни сукно, ни бумага не дают этого эффекта, вследствие мягкости прядей и неровной поверхности. На это намекает Филострат, говоря о мантии Амфиона, что она была не одного цвета, а изменялась, смотря по тому, с какой стороны на нее смотрели [166]. У старинных писателей нет сведений, чтобы греческие женщины в лучшие времена Греции носили шелковые одежды; но мы видим это из произведений искусства, между которыми четыре, недавно найденные в Геркулане картины, описанные ниже, могут относиться к временам императоров; можно было бы подумать, что художники были знакомы с шелковыми одеждами и одевали в них свои модели. В Риме употребление шелка было неизвестно до времен императоров; но когда возросла роскошь, то шелковые ткани стали выписываться из Индии и служили даже для



Амазонка. Б. собрание Маттеи.
Мрамор (фотография со слепка, окрашенного под бронзу). Копия с бронзового оригинала круга Фидия (V в. до н. э.). Рим. Ватикан

одежды мужчин [167], против чего при Тиберии был издан особый закон. На одеждах многих картин древности встречается особенный вид изменчивого цвета, а именно: красный изменяется в фиолетовый или небесно-голубой; или же красный цвет в тени становится зеленым на свете, или фиолетовый в тени — желтым на освещенной поверхности. Эти оттенки свидетельствуют о шелковистых тканях, но также и о таких, где основная и поперечная нитки красились отдельно в различные цвета, так что при наброшенных складках одежды, смотря по их направлению, цвета взаимно оттенялись. В пурпуровый цвет окрашивались обыкновенно шерстяные материи, хотя есть вероятие, что и шелковые ткани окрашивались в эту краску. Пурпур был двух родов: первый фиолетовый, или небесно-голубой [168], обозначаемый греками словом, собственно значившим цвет морской воды [169]; второй, особенно драгоценный и называемый тирским, был цвета нашего сургуча [170]. Кажется, что шелковые ткани ткались из пурпура этих двух цветов.

Шерстяные одежды на фигурах легко распознаются от полотняных и других, более легких. Французский художник[171], заметивший на мраморе только тонкие и легкие ткани, думал только о фарнезской Флоре и других фигурах, одинаково одетых. Можно, однако, смело сказать, что до нашего времени дошло столько же статуй в шерстяных одеждах, сколько в драпировках, представляющих легкие ткани. Шерстяная ткань распознается по большим складкам и по тем изломам, которые образовались на материи при ее складывании.

Об этих изломах я буду говорить ниже.

Что касается до второго пункта вопроса о женской одежде, а именно различных частей, видов и форм женского одеяния, то следует сказать, что в последнем было три части: нижняя одежда, верхняя одежда и плащ, формы которых были самые естественные, какие только можно себе представить. В древнейшие времена Греции женщины все одевались одинаково, на дорийский лад [172]; позже ионянки стали своей одеждой отличаться от других. Но, изображая богов и героев, художники придерживались, кажется, старинных фасонов.

Нижняя одежда, заменяющая нашу сорочку, встречается на многих полуодетых или спящих фигурах, каковы: фарнезская Флора, амазонки, в Капитолии и вилле Маттеи, неверно названная „Клеопатра“ виллы Медичи и красивый Гермафродит дворца Фарнезе. Младшая из дочерей Ниобы, бросающаяся к матери, одета тоже только в одну нижнюю одежду. Греки называли эту одежду хитоном [173]; женщины, одетые только

в одну одежду, в которой они спали, назывались однорубашечными[174]. Судя по названным статуям, она делалась из полотна или другой, очень легкой материи, без рукавов; она застегивалась на плечах пуговицей и закрывала грудь, если ее только не спускали с плеч. Наверху, у шеи, кажется, пришивалась иногда полоска, заложенная складками, из другой более легкой материи; из сделанного Ликофроном описания рубашки, надетой Агамемнону Клитемнестрой[175], можно заключить, что это составляло особенность женской одежды.

Девушки, повидимому, перевязывали себе грудь крест на крест поверх нижней одежды, чтобы казаться стройнее, сохранить и вполне выказать красоту своего стана; шнуровка эта у греков носила название „ксетодесмос“[176], а у римлян „кастула“[177]. Оказывается также, что греческие женщины сдавливали (чтобы скрыть недостатки сложения) живот тонкой дощечкой из липового дерева[178]. Обычай шнуроваться был, повидимому, известен и этрускам; на одном старинном слепке встречается фигура Сциллы[179], тело которой к бедрам суживается, как от шнуровки. На полуодетых фигурах нижняя одежда подвязана поясом, чего, кажется, не делалось, когда фигура была вполне одета.

Верхняя одежда женщин состояла обыкновенно из двух длинных кусков шерстяной материи без особой выкройки или формы, сшитых в длину и скреплявшихся на плечах посредством одной или нескольких пуговиц; часто вместо пуговицы употреблялась острая застежка, и у аргосских и эгинских женщин[180] больше, чем у афинских. Это была так называемая четыреугольная одежда, которая никогда не закруглялась, как предполагает Салмазий[181] (он форму верхнего платья смешал с формой плаща), и которая составляла обычную одежду богов и фигур времен героев. Эта одежда надевалась через голову. Платье спартанских девушек было внизу разрезано по сторонам[182] и разлеталось свободно, как это можно видеть на некоторых фигурах танцовщиц на барельефах. Другие платья делались с вышитыми узкими рукавами, доходящими до кисти и называемыми потому „карпотами“[183] от „карпос“ — запястье. Так одета старшая из двух прекраснейших дочерей Ниобы; такие же рукава у предполагаемой Дидоны на этрусских картинах и у большинства женских фигур на старинных древнейших барельефах. Иногда рукава доходили только до верхней части руки, и платье тогда называлось „парапихос“[184]; пуговицы на них были под плечом; на мужском хитоне рукава были еще короче. Если рукава были очень широки, как на прекрасной Палладе виллы Альбани, то они не выкраивались отдельно, а составляли

часть четыреугольной одежды, падающей с плеча на руку и собранной и сложенной посредством пояса в виде рукава. Если это платье было очень широко и не сшито сверху, а держалось на пуговицах, то пуговицы падали на руку. Длинные и широкие платья надевались женщинами в торжественные дни [185]. Во всей древности не встречалось широких рукавов, собранных сверху по рубашке наподобие рукавов св. Вероники в храме св. Петра, работы Бернини.

На верхнем платье, как и на мантии, вышивалась или выделывалась кайма вдоль края, что особенно хорошо видно на старинных картинах, но показано и на мраморных изваяниях. У римлян это украшение называлась „лимбус", а у греков „педзас", „киклас" и „периподион" и было по большей части пурпурного цвета [186]. Одну кайму имели написанные фигуры пирамиды Цестия в Риме [187]; две желтые полосы видны на платье арфистки на так называемой „Альдробрандинской свадьбе"; три красные полосы, испещренные белыми цветками, имеются на платье Ромы во дворце Барберини, а четыре на одной фигуре на одной из тех геркуланских картин, которые написаны на мраморе одной краской [188].

Девушки и женщины подвязывали верхнее платье высоко под грудью, как это делается и до сих пор в некоторых местностях Греции [189] и как его носили еврейские первосвященники [190]: это платье называлось „глубокоподпоясанным", выражение, употребляемое как обычный женский эпитет у Гомера [191] и других писателей [192]. Этот пояс, у греков [193] строфиум [194] или митра [195], виден на большей части фигур; на маленькой бронзовой Палладе [196] виллы Альбани оба конца этого пояса украшены тремя шариками, висящими на трех шнурочках.

На груди такая повязка завязана простым двойным узлом, которого не видно на двух прекраснейших дочерях Ниобеи; у младшей из них пояс этот идет по плечам и по спине, как у четырех кариатид в натуральную величину, найденных в апреле 1761 г. в Монте Порцио, недалеко от Фраскати. На фигурах ватиканского Теренция мы видим, что верхняя одежда подвязывалась именно этим способом двумя лентами, укреплявшимися на плечах; на некоторых фигурах они развязаны и висят по обеим сторонам; но если их связать, то ленты на плечах поддерживали и пояс под грудью. На некоторых фигурах эта повязка или пояс очень широк, как, например, на колоссальной фигуре в Канчелларии, на Авроре Константиновой арки и на Вакханке виллы Мадама, вне Рима. Широкий же пояс имеет обычно муза трагедии, а на одной погребальной урне виллы Маттеи он представлен вы-

шитым [197]; на Урании тоже иногда изображен такой широкий пояс.

Только у амазонок пояс помещен не под грудью, а гораздо ниже, — на бедрах, как у мужчин; он служил уже не для того, чтобы крепко подвязывать или приподнимать платье, а скорее для того, чтобы подпоясаться, для обозначения их воинственных наклонностей (подпоясываться у Гомера — значит вооружаться); поэтому у них эта повязка и должна называться собственно поясом. Только одна амазонка изображена с поясом, подвязанным под грудью; она находится во дворце Фарнезе, меньше человеческого роста и изображена раненой, падающей с лошади.

Вполне одетая Венера в мраморе всегда изображена с двумя поясами, причем второй подвязан под животом; такова Венера с головою, сделанной с натуры [198], стоящая в Капитолии рядом с Марсом, и прекрасная, одетая фигура этой богини, прежде находившаяся во дворце Спада. Этот нижний пояс придавался только одной Венере и назывался у поэтов „поясом Венеры". Юнона выпросила себе его у последней, чтобы возбудить страсть в Юпитере, и надела его, по словам Гомера [199], на чресла, т. е. на нижнюю часть тела [200], где этот пояс и находится на вышеупомянутых фигурах. Оттого, вероятно, сирийцы и изображали Юнону с таким поясом. Гори думает [201], что две из трех Граций на одной погребальной урне держат этот пояс в руках, но этого нельзя доказать.

Некоторые фигуры, одетые только в одно нижнее платье, расстегнутое на плече и небрежно падающее вниз, совсем не имеют пояса.

На фарнезской Флоре пояс развязан и опустился на нижнюю часть тела. У Антиопы, матери Амфиона и Зефа, в том же дворце и у одной статуи виллы Медичи пояс лежит на бедрах. На картинах [202], на мраморе и на резных камнях [203] встречаются изображения танцовщиц и вакханок без пояса или с поясом в руках как указание на сладострастную негу; Бахус тоже изображается без пояса. Поэтому уже простое положение некоторых женских фигур без пояса указывает, что они — вакханки; одна из них находится в вилле Альбани. На геркуланских картинах есть две фигуры молодых девушек без пояса [204]: одна из них держит в правой руке блюдо фиг, в левой — наклоненный сосуд; другая — с блюдом и корзиной. Весьма возможно, что обе эти фигуры изображают служительниц в храме Паллады, называемых „дейпнофоры", т. е. носительницы кушаний, прислуживавших тем, которые обедали в храме. Все, бравшиеся за объясне-



Мельпомена (муза трагедии).
Мрамор. Копия с бронзового оригинала II (?) в. до н. э.
Париж. Лувр. Б. собранне Боргезе

ние геркуланских картин, ничего не сказали о значении этих фигур; а они не могут ничего значить, кроме того, что я думаю [205].

Третью часть греческого женского одеяния составляла мантия или плащ, называемый у них пеплосом; первоначальное значение этого слова применялось особенно к плащу Паллады, но впоследствии так стали называть плащ других божеств [206], а также мужчин [207].

Плащ был не четыреугольной формы, как почему-то думает Салмазий [208], а закругленный, как и наши плащи; мужские плащи имели, должно быть, ту же форму. Мнение это противоречит, правда, тому, что говорят ученые, писавшие о древних одеждах, но они основывали свое суждение большей частью на книгах и плохо нарисованных гравюрах; я же могу сослаться на свой непосредственный опыт и многолетнее изучение. Я не могу вдаваться в толкование старых писателей или в опровержение их объяснителей и ограничиваюсь тем, что понимаю древних согласно форме, мною высказанной. Большинство цитат из древних авторов говорит вообще о четыреугольных плащах; но тут не будет никакого противоречия, если понимать под этим не углы, т. е. кусок материи, разрезанный под прямыми углами, а плащ с четырьмя концами, которые образовывались при драпировке четырьмя пришитыми к плащу кисточками.

На большей части плащей как на статуях, так и на резных камнях фигур мужских и женских видны только две такие кисточки, две другие скрыты плащом. Часто видно их три, как, например, на Изиде, исполненной в этрусском стиле, на Эскулапе в натуральную величину и на Меркурии на одном из прекрасных мраморных канделябров дворца Барберини; там же находятся и две первые статуи.

Четыре кисти на четырех концах плаща видны на одной из двух схожих этрусских фигур в натуральную величину в том же дворце и на Мельпомене, музе трагедии, на упомянутой уже нами погребальной урне виллы Маттеи. Очевидно, что кисти эти пришиты не к углам, и плащ иметь углов не может, так как, если бы он был скроен четыреугольным, складки, падающие во все стороны, не могли бы быть такими волнистыми. Плащи этрусских фигур ложатся такими же складками, из чего следует, что они были той же формы.

Всякий может убедиться в справедливости этого, если накинет на себя слегка сметанный круглый плащ на манер древних. Почти совсем закругленная спереди и сзади форма наших священнических одежд доказывает, что прежде они были совсем круглые, как нынешние ризы греческой церкви.

Одеяние это надевалось через голову[209], а чтобы легче было совершать службу, оно приподнималось над руками, так что спереди и сзади плащ этот образовывал как бы дугу. Впоследствии, когда ризы стали делаться из дорогих материй, из экономии мы стали и в кройке придавать форму, которую они имели, когда приподнимались на руки; т. е. они приобрели теперешнюю форму.

У древних было несколько способов надевать круглый плащ; самым обыкновенным был тот, по которому откидывалась треть или четверть плаща, служившая, когда плащ был надет, для накрывания головы. У Аппиана[210] так накинул себе на голову край своей тоги („краспедон") Сципион Назика. Из слов некоторых писателей[211] мы узнаем, что иногда плащ складывался вдвое (тогда он, очевидно, делался больших размеров, чем обычно, что видно на иных статуях). Двойной плащ есть, между прочим и у прекрасной статуи Паллады в вилле Альбани и у другой Паллады — там же. Таковы же, вероятно, были и двойные плащи циников[212], хотя на статуе одного философа этой секты в натуральную величину, стоящей тоже в вилле Альбани, плащ не сложен таким образом[213]. Но так как циники не носили хитона, то им более, чем кому другому, приходилось складывать свой плащ вдвое, и это объяснение мне кажется понятнее, чем все написанное Салмазием и другими комментаторами по этому поводу. Слово „двойной" не может обозначать манеры носить свой плащ, как они хотели понимать это, ибо на вышеупомянутой статуе он накинут так же, как и на всех других.

Самым обыкновенным способом носить свой плащ был тот, по которому последний закидывался на левое плечо и носился под правой рукой. Но часто также плащи не закидывались за плечи, а скреплялись на них двумя пуговицами, как это видно на так называемой Юноне Луцине виллы Альбани и на двух статуях с корзинами на головах, т. е. кариатидах виллы Негрони; все три статуи в натуральную величину. В этих плащах надо предположить, что, по крайней мере, их третья часть была загнута, что весьма ясно на одной женской фигуре более чем в натуральную величину, стоящей на дворе дворца Фарнезе; отогнутая часть ее плаща подвернута и подвязана поясом. На женской статуе больше натуральной величины во дворе Канчеллларии и на Антиопе в группе так называемого Фарнезского быка конец такого висящего плаща приподнят и подвернут под пояс. Иногда плащ скреплялся застежкой за оба конца под грудью[214], как плащи на некоторых египетских фигурах, особенно же на Изиде, что указано мною во второй главе. Является особен-

ностью, что торс одной женской статуи виллы графа Феде, в вилле Адриана в Тиволи, покрыт сверх плаща, завязанного на груди, как у Изиды, покрывалом в виде сетки.

Вместо этого большого плаща носили также и маленький, сделанный из двух кусков, сшитых внизу и скрепленных на плече пуговицей, так что по бокам были отверстия для рук. Римляне такой плащ называли „рициниум“ [215]; иногда он доходил только до бедер и был часто не длинее наших мантилий. На некоторых геркуланских картинах этот плащ сделан действительно так, как женские мантильи нашего времени; он является легкой накидкой и также закрывает руки. Вероятно, эту часть женской одежды греки называли „энциклион“ или „циклас“, а также „анабалдион“ и „ампесхонион“ [216]. Как на нечто особенное можно указать на одежду капитолийской Флоры: ее плащ длиннее и также состоит из двух кусков, переднего и заднего; по бокам он сшит сверху донизу и застегнут на плечах, для рук же оставлены отверстия; в одно из них продета рука, а правая покрыта плащом, но отверстие в нем видно.

У древних был обычай складывать одежды и класть их под пресс, особенно, очевидно, после стирки, так как белые одежды древнейшей женской моды приходилось часто стирать [217]. Прессы для одежд упоминаются и у писателей [218]. Это можно видеть по выпуклым или углубленным полосам, отпечатлевающимся на материи и указывающим на складки сложенной материи. Древние ваятели часто обозначали эти складочки на своих работах. Я думаю, что то, что римляне называли на одеждах морщинами („rugas“), было не чем иным, как такими изломами, а отнюдь не приглаженными складками, как предполагает Салмазий [219], который никогда не мог дать отчета в том, чего никогда не видел.

Для определения стиля и эпохи много дает изящество — второй пункт рассмотрения очертаний одетых фигур. Изящество, придаваемое древними особенно женским одеждам, проявляется в произведениях искусства особенно складками. В древнейшие времена они большею частью опускались прямо или только слегка изогнутыми кривыми линиями; один писатель, не особенно просвещенный в этом деле [220], говорит это про все складки древних. В предыдущей главе было уже указано, что этрусские одежды были заложены большей частью маленькими прямыми параллельными складками, а так как старогреческий стиль в одеждах, как и во всем другом, похож на этрусский, то мы можем смело сказать, даже не исследуя памятников, что одежды древнейшего греческого стиля были похожи на этрусские. Мы находим, однако, еще в фигурах

из лучшего времени искусства плащ, сложенный в плоские складки, что видно на одной Палладе, на монетах Александра Великого, поэтому такие складки одни еще не являются знаком древнейшего стиля. В эпоху высшего и прекраснейшего стиля складки делались опускающимися дугой, и так как искали разнообразия, ломаными, но наподобие ветвей, расходящихся от одного ствола; при этом все имеют мягкие изгибы. На больших одеждах соблюдалось правило, чтобы складки лежали соединенными группами, образцом чего может служить плащ Ниобы, прекраснейшая одежда всей древности. Эта одежда статуи матери была вовсе упущена одним современным художником [221], писавшим о скульптуре, когда он утверждает, что в одеяниях Ниобы царит однообразие и что складки положены без понимания группировки. Если же художники имели целью показать красоту тела, то они подчиняли этому красоту одежд, что видно по дочерям Ниобы: платье их лежит на самом теле, так что прикрыты только впадины, на выпуклых же частях отмечены мелкие складки, доказывающие присутствие одежды. В таком же стиле одета Диана [222] на одном резном камне с именем художника Геиус; судя по письму, надо отнести этого Гейя к древнейшим временам искусства.

На выдающихся членах, с которых падают свободные одежды по обе стороны, всегда, как в природе, не имеется складок, собирающихся над впадинами. Разнообразно смешанные изгибы, придаваемые одеждам большинством современных скульпторов и живописцев, не считались в древности прекрасными; но на сброшенных одеждах, как, например, у Лаокоона и на другой, сброшенной на вазу руки некоего Эрато [223], в вилле Альбани, складки весьма разнообразны.

К одеждам же относятся и украшения головы, рук, а также и обувь. О прическах древнейших греческих фигур сказать почти нечего; волосы на них редко заложены локонами, как на римских фигурах; на греческих женских головах волосы еще проще, чем на мужских. На фигурах высокого стиля волосы причесаны совсем гладко, с обозначением мелких волнистых прядей; у девушек они связаны [224] на затылке или завернуты в узел [225] и держатся на шпильке [226], которая, однако, в фигурах не обозначена. Только у Монфокона [227] встречается единственная римская фигура, на голове которой видна шпилька; но она служит не для того, чтобы сложить волосы локонами („Acus discriminalis“ — разделительная игла), как думает этот ученый. У женщин этот узел волос лежит на задней части головы; и в такой простой прическе выступало первое женское действующее лицо в греческих трагедиях [228].

Часто волосы на женских головах, как на этрусских фигурах обоего пола, висят на спине большими правильными локонами из-под повязки, связавшей их сзади; такую прическу носит часто уже упоминаемая Паллада виллы Альбани, меньшая Паллада у Белизарио Амидеи, кариатиды виллы Негрони и этрусская Диана в Портичи. Значит, Гори неправ[229], предполагая, что связанные таким образом волосы — признак этрусского искусства. Ни на одной старинной статуе не встречается головы, обернутой косами, как это мы видим на двух женская фигурах, помещенных Микель-Анджело на могиле Юлия II. Накладки из чужих волос встречаются на головах римских женщин. На статуе Луциллы, супруги императора Луция Вера, стоящей в Капитолии, сделана накладка из черного мрамора, которую можно снимать с головы.

Фигуры божеств имеют часто двойную повязку или диадему, как вышеприведенная статуя Юноны Луцины в вилле Альбани: у последней диадема имеет вид шнура не завязанного, а несколько раз скрученного сзади; другая повязка, собственно диадема, широка и лежит на лбу там, где начинаются волосы. Волосам часто придавали цвет гиацинта[230]; на многих статуях они выкрашены в красную краску, как на вышеприведенной этрусской Диане в Портичи, на маленькой Венере в три пальма ростом, выжимающей обеими руками свои мокрые волосы, и на одетой женской фигуре с идеальной головой во дворе того же музея. На Медицейской Венере волосы были позолочены, как и на голове одного Аполлона в Капитолии; но лучше всего это видно на прекрасной мраморной статуе Паллады в натуральную величину, стоящей между геркуланскими статуями в Портичи: на ней золото лежало такими толстыми листами, что их можно было снимать, и только пять лет назад были собраны отставшие кусочки.

Некоторые женщины иногда обрезали себе волосы, как это видно на матери Тезея[231] и на старой женщине на дельфийской картине Полигнота[232]; вероятно, это делалось вдовами в виде указания на постоянный траур, как, например, Клитемнестрой и Гекубой[233]; дети тоже отрезали волосы[234] при смерти отца. На монетах и на картинах встречаются женские головы и головы божеств, покрытые сеткой, как это встречается еще и сейчас у женщин некоторых местностей Италии; такой род чепцов назывался „кекрифалос", и о нем я говорил в другом месте[235].

На многих статуях были прежде серьги, как на праксителевой Венере, что доказывается дырочками в ушах дочерей Ниобы, Медицейской Венеры, упомянутой Юноны Луцины и прекрасной головы, — возможно, тоже Юноны, — из зеленого базальта,

в вилле Альбани; но известны только две мраморные статуи, на которых круглые серьги сделаны из того же мрамора, приблизительно так, как на одной египетской фигуре [236]. Одна — это кариатида виллы Негрони, другая находилась в Эремо кардинала Пассионеи у камальдуленских монахов из Фраскати; последняя в половину натуральной величины, одета и сделана в стиле фигур. На даче графа Феде в вилле Адриана есть два бюста из обожженной глины с такими же серьгами.

Обыкновенно женщины ходили с непокрытой головой; но на солнце и в путешествии они носили фессалийскую шляпу, похожую на соломенные шляпы тосканских женщин, у которых очень низкая тулья. В такой шляпе Софокл [237] изобразил Исмену, младшую дочь Эдипа, идущую за отцом из Фив в Афины. С такой же шляпой, но только висящей на плечах, изображена амазонка, сражающаяся с двумя воинами, нарисованная на глиняном сосуде коллекции Менгса. То, что на кариатидах виллы Негрони мы принимаем за корзину, может легко быть неизвестным нам головным убором, который носят женщины некоторых стран, как теперь, например, египтянки [238].

Женская обувь состояла или из целых башмаков или из подошвы; первое можно видеть у многих фигур на геркуланских картинах [239], где башмаки иногда желтого цвета [240], как у Венеры [241] на одной картине в банях Тита, и как носили их персы [242], и на мраморе на Ниобе; последние не закруглены спереди, как на картинах, а расширяются. Подошвы, большей частью толщиною, по крайней мере, в палец, состоят из нескольких слоев; иногда сшивалось по пяти зараз, что видно из такого же числа надрезов на подошвах альбанской Паллады, которые имеют два пальца толщины. Подошва нередко делалась из пробки (пробковое дерево получило поэтому название „туфельного") и обкладывалась сверху и снизу кожей, образующей по краям выступы, как это видно на маленькой бронзовой Палладе виллы Альбани; такие подошвы носятся до сих пор некоторыми монахинями в Италии. Кроме того, встречаются башмаки, состоящие из одной подошвы и называемые у греков „аплас" и „одноподошвенной обуви" [243]; такие подошвы сделаны на статуях пленных царей в Капитолии: они состоят из куска кожи, завязанного и зашнурованного на ноге, как это делают до сих пор крестьяне между Римом и Неаполем. В старину как мужчины, так и женщины носили также подошвы, сплетенные из веревок и употребляемые и теперь жителями Лукании; веревка складывалась удлиненными кругами, а часть, покрывавшая пятку, прикреплялась веревками же к подошве; много таких подош,в также и детских, было найдено в Геркуланее. Котурн был

тоже подошвою различной толщины и вышины[244], но большей частью в ширину руки и придавался, обыкновенно на барельефах, трагической музе; такая муза в натуральную величину стоит, не определенная еще, в вилле Боргезе, и на ней мы можем увидеть настоящую форму котурна, имеющего в вышину пять дюймов римского пальма; на основании этого истинного свидетельства наших глаз должно понимать места древних писателей, которые против всякого вероятия говорят как будто о необычайном возвышении фигур в театре.

От трагического котурна надо отличать особый род сапогов, также называемых котурнами; последние доходили до половины икр и употреблялись, как и теперь в Италии, на охоте; их иногда носили[245] Бахус и Диана. Способ завязывания сандалий известен; у часто упоминаемой этрусской Дианы в Портичи ремни красного цвета, как и у некоторых других фигур[246] на старинных картинах того же музея. Здесь же я хочу только обратить внимание на поперечный ремень подошвы, под который могла быть просунута нога. Этот ремень встречается редко на фигурах богинь: он лежит под ногой и именно под изгибами пальцев, видны только его ушки по сторонам ноги, что делается для того, чтобы не скрыть ремнем ее прекрасной формы. Плиний, говоря о статуе Корнелии, матери Гракхов, замечает, что на ее сандалиях не было таких ремней[247].

Браслеты делались обыкновенно в виде змей, иногда с головами, как это можно видеть в геркуланском музее в Портичи в различных экземплярах из бронзы и золота. Их носили или наверху руки, — как это видно на двух спящих нимфах Ватикана и виллы Медичи, принимаемых поэтому за Клеопатру и описанных под этим именем, — или же на сгибе кисти; на одной старинной картине у дочери Кекропса такой браслет имеет вид двух колец; у одной из кариатид виллы Негрони браслет имеет четыре кольца. Иногда браслеты имели вид скрученной перевязи, как это видно на одной фигуре виллы Альбани; этот вид запястья назывался у греков „срепты". Так называемые перисцелиды, т. е. запястья на ногах, встречаются иногда из пяти колец, как, например, на правой ноге у двух Викторий, на глиняных сосудах музея Менгса; в восточных странах женщины и до сих пор носят подобные кольца на ногах[248].

Восприятия очертаний одетых фигур менее нуждаются в тонкости наших чувств и ощущений, чем во внимательном отношении к древним учениям и подражаниям, чем в наблюдательности и в познаниях; знатоку в этом деле надо столько же потрудиться, сколько и художнику. Одежды здесь отно-

сятся к нагому телу, как выражение мысли к ней самой; и часто не мало труда стоит осознать то и другое. Но так как в древний период искусства делалось более одетых фигур, чем нагих, а позднее, в лучшее время, положение оставалось таким же, что касается изображения женских фигур (так, что на одну нагую статую приходится около пятидесяти одетых), то и художнику приходилось столько же работать над изучением изящного в одеждах, как над знанием прекрасного в нагом теле. Дать впечатление грации было целью не только поз и действия, но и изображения одежд (как и сами Грации изображались раньше одетыми), и если в наше время художник изучает прекрасное тело по пяти-шести статуям, то для изучения одеяния он должен ознакомиться с сотней экземпляров. Ибо трудно найти две одинаково одетые фигуры, тогда как, напротив, многие нагие статуи совершенно похожи друг на друга; точно так же много статуй Аполлона сделано, повидимому, по одной модели, как, например, три схожие в вилле Медичи и одна в Капитолии, и это можно сказать о большинстве юношеских изображений. Поэтому очертания одетых фигур представляют существенную часть искусства.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

О РАЗВИТИИ И УПАДКЕ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА, В КОТОРОМ МОЖНО РАССМАТРИВАТЬ ЧЕТЫРЕ ПЕРИОДА И ЧЕТЫРЕ СТИЛЯ

Третий отдел этой главы посвящен в такой же мере, как и второй, самой сущности искусства, и различные общие положения предыдущей части будут в нем определены ближе и точнее с помощью замечательнейших памятников греческого искусства.

Искусство греков разделяется, как и их поэзия, по словам Скалигера, на четыре периода; но их можно было бы установить пять. Подобно тому как каждое действие или событие имеет пять частей и как бы ступеней, т. е. начало, продолжение, состояние, убыль и окончание, — отчего и театральные пьесы разделяются на пять актов или действий, — так же обстоит дело и в развитии искусства. Но так как окончание его выходит из границ искусства, то нам остается здесь исследовать только четыре периода.

Древнейший стиль продолжался до Фидия; благодаря ему и другим художникам его эпохи, искусство достигло высшей красоты, отчего и самый стиль можно назвать великим или высоким; в эпоху от Праксителя до Лизиппа и Апеллеса



Спящая Ариадна, раньше считавшаяся „Клеопатрой“

Мрамор. Копия римского времени с эллинистического оригинала. Рим. Ватикан

искусство достигло наибольшей грации и изящества, отчего и самый стиль можно назвать прекрасным. Через некоторое время после этих художников и их школы искусство начинает опускаться в подражаниях последней, и мы могли бы установить третий стиль, подражательный, после которого искусство все больше и больше склоняется к упадку.

I. ДРЕВНИЙ СТИЛЬ

Рассматривая этот стиль, мы укажем, во-первых, на его главнейшие, сохранившиеся до нас памятники, во-вторых, на выводимые из них его свойства и, наконец, на переход к высокому стилю. Нельзя указать более древних и достоверных памятников этого стиля, кроме нескольких монет, о высокой древности которых можно судить по их чеканке и надписям; сюда же отнесу один карнеол музея Штосса.

Надписи на этих монетах и на камне идут назад, т. е. от правой руки к левой; но этот способ письма должен был прекратиться уже задолго до Геродота, ибо когда этот историк говорит о разнице между греками и египтянами, то указывает, между прочим, и на то, что последние пишут иначе, т. е. от правой руки к левой [249], известие, которое, сколько мне известно, не было еще замечено в качестве указания на время, определяющее способ письма у греков. Павзаний [250] указывает, что на статуе Агамемнона в Элиде (одна из восьми фигур Оната, изображавшая героев, предлагавших сразиться по жребию с Гектором) надпись идет от правой руки к левой, что считалось редкостью даже на стариннейших памятниках, ибо не говорит этого ни о какой другой надписи на статуе.

К древнейшим монетам относятся монеты некоторых городов Великой Греции, особенно Сибариса, Кавлонии и Посейдонии или Пестума в Лукании. Первые не могли быть сделаны позже, чем в 72-ю Олимпиаду, когда Сибарис был разрушен кротонцами [251], а формы букв в названии города свидетельствуют о более древней эпохе [252]. Бык на этих монетах и олень на монетах из Кавлонии еще бесформенны; Юпитер на очень старых монетах этого города и Нептун на монетах города Посейдонии прекрасно отчеканены, но в стиле, который обыкновенно называется этрусским.

Нептун держит в руках свой трезубец, наподобие копья, как бы желая нанести удар, и, как Юпитер, изображен нагим, за исключением скомканной одежды, которую он набросил на руки вместо щита; на одном резном камне Юпитер обернул таким образом свою эгиду вокруг левой руки [253]. Так иногда сражались древние за недостатком щита, как

Плутарх говорит это об Алкивиаде[254], а Ливий — о Тиберии Гракхе[255]. Чеканка этих монет такова, что с одной стороны рисунок вогнут, а с другой — выпукл, но не так, как на монетах императорских, где вогнутость на одной стороне составляет недостаток, происшедший по ошибке; на этих монетах ясно видны следы двух различных штампов, что я могу доказать изображением Нептуна: с выпуклой стороны у него борода и вьющиеся волосы, с вогнутой — бороды нет и волосы прямы; в первом случае одежда висит спереди через руку, во втором — позади; там вокруг монеты украшение имеет вид двух широко сплетенных веревок, здесь же оно похоже на венок из колосьев, скипетр с обеих сторон сделан выпуклым.

Впрочем, трудно предположить, как это утверждает без всякого доказательства один писатель[256], чтобы вскоре после 50-й Олимпиады греческая буква „гамма" писалась не как Г, а как С; это сделало бы все наши понятия о монетах древнего стиля сомнительными и противоречивыми, потому что есть очень старинные греческие монеты, на которых, несмотря на прекрасную работу, буква эта сохраняет старинную форму; между прочими назову монету сицилийского города Гелы с колесницей и передней частью Минотавра, которая носит надпись СЕΔАС; можно доказать обратное и по монете города Сегесты в Сицилии с круглой „гаммой", которая, как я надеюсь доказать во второй части этой истории, была отчеканена много спустя после этого времени в 134-й Олимпиаде.

Что понятие о красоте, или, лучше сказать, воплощение и исполнение прекрасного, не растет, как золото в Перу, и не было врождено греческим художникам, доказывают особенно хорошо монеты первого стиля в Сицилии, где монеты позднейшей эпохи превосходили красотою все прочие.

Я сужу по редким монетам Леонтиума, Мессены, Сегесты и Сиракуз, находящимся теперь в музее Штосса. Головы на них нарисованы подобно голове Паллады на афинских древнейших монетах.

Ни одна часть не имеет красивой формы, отчего и в целом нет прекрасного. Очертание глаз плоско и длинно, рот приподнят кверху, подбородок заострен и не имеет изящной округленности; достаточно и того, что по этим женским головам нельзя даже судить о поле фигуры, ими изображаемой. Между тем оборотная сторона не только в отношении чеканки, но и по рисунку фигуры может быть названа изящной. Но так как есть большая разница в рисовании малого и большого и от одного нельзя делать заключений про другое, то и было легче сделать изящно целую фигуру в малом виде, чем одну

голову в сравнительно большом. Изображения этих голов имеют общий характер со стилями египетским и этрусским и снова доказывают все, что я старался установить в предыдущих главах о сходстве искусства этих трех народов в первую эпоху его развития.

Столь же древним, как и эти монеты, представляется умирающий Отриад в музее Штосса [257]. Судя по надписи, он — греческой работы и изображает умирающего спартанца Отриада рядом с другим раненым воином, извлекающего у себя стрелу из груди и пишущего на щите слово „победа“ [258]. Аргоссцы и спартанцы спорили за город Тирею; чтобы разрешить спор, они отделили из своей среды по триста человек, которые должны были сражаться друг с другом для предотвращения всеобщего кровопролития. Эти шестьсот человек все остались на месте, кроме двух аргоссцев и единственного спартанца Отриада, который, несмотря на смертельную рану, собрал последние силы и сложил из оружия побежденных им аргоссцев нечто вроде трофея. На одном из щитов он начертил своею кровью известие о победе спартанцев. Это случилось около времени Креза. Писатели, между которыми первый Геродот [259], расходятся в повествовании об этом замечательном событии, но здесь не место расследовать, кто из них прав. Работа на камне исполнена старательно, и фигуры не лишены выразительности; но очертания их плоски и напряженны, а положение неестественно и неграциозно. Если принять в соображение, что ни один из героев древности, смерть которого достойна замечания, не окончил своей жизни таким именно образом, и что смерть Отриада восхвалялась даже врагами Спарты (памятник ему был поставлен в Аргосе), то вероятно, что изображение это не может быть отнесено к кому-нибудь другому. Если же предположить, что герой сделался предметом работы художника вскоре после своей смерти, доказательством чего может служить самая надпись, написанная наоборот, и так как его смерть должна быть отнесена к эпохе от 50 до 60-й Олимпиады, то работа этого камня показала бы нам стиль времен Анакреона. Значит, по выполнению он, возможно, похож на известный смарагд Поликрата, тирана самосского, вырезанный Феодором, отцом Телекла.

Из скульптурных произведений древнего стиля я не буду говорить о других, кроме тех, которые я видел и изучил сам, как и вообще придерживаюсь этого по поводу всех произведений искусства; поэтому я не могу говорить об одном из стариннейших барельефов, находящемся теперь в Англии. Он изображает молодого борца, стоящего перед сидящим Юпи-

тером. Я показываю его в начале второй части. Любители древности предполагают, что к древнему же стилю относится барельеф с тремя вакханками и Фавном[260] в Капитолии и имеющий внизу надпись „делал Каллимах“. Каллимах был, кажется, тот самый художник, который никогда не был доволен тем, что делал[261], а так как его работе принадлежит „Танец спартанок“[262], то этот рельеф принимается за них. Надпись, помещенная внизу, мне кажется сомнительной: она сделана не в наше время, но, весьма возможно, что она была подделана уже в древности. Так и имя Лизиппа было подписано под флорентинским Геркулесом, и хотя надпись антична, но столь же мало, как и статуя, может принадлежать руке этого художника. Судя по нашим понятиям о стиле процветания искусства в Греции, такая работа, как барельеф в Капитолии, должна быть гораздо более древней; Каллимах не мог жить до Фидия, и жестоко ошибаются те[263], которые относят его к 60-й Олимпиаде, не имея на то ни малейшей причины. Если бы это и было так, то каким образом в его имя могла войти буква Х, изобретенная гораздо позже Симонидом? Имя Каллимаха писалось Каллимакос или же Καγγιμαέλοσ[264], как на одной старинной амиклейской надписи[265]. Павзаний ставит его ниже великих греческих художников; значит, он жил в такое время, когда мог с ними соперничать. Далее, этим именем звался первый скульптор, работавший с помощью бурава[266]; но создатель Лаокоона, которого мы отнесем к прекраснейшему времени искусства, употреблял это орудие при отделке волос и складок одежды. Предполагают также, что скульптор Каллимах изобрел коринфскую капитель[267]; а в 96-ю Олимпиаду[268] Скопас, знаменитый скульптор, построил храм с коринфскими колоннами; отсюда следует, что Каллимах жил во времена величайших греческих художников и раньше создателя Ниобы, вероятно, Скопаса, как это будет рассмотрено в следующей главе, и до творца Лаокоона, что не согласуется с временем, в которое ставит его в своем распорядке художников Плиний. Сюда я прибавлю, что барельеф был найден в Горте, где жили прежде этруски, что делает вероятным принадлежность этого произведения к этрусскому искусству, всеми свойствами которого оно и обладает. Если считать его греческим, то пришлось бы считать этрусскими три прекрасно расписанных глиняных сосуда музея Мастрилли в Неаполе и чашу королевского музея в Портичи, если бы греческая надпись на них не показывала бы обратного[269].

Об этом древнем стиле можно было бы дать более точные сведения, если бы до нас дошло больше мраморных статуй

и особенно барельефов, по которым можно было бы судить о древнейших способах сопоставления фигур и отсюда выражения душевных движений. Если бы мы могли на основании того подчеркивания отдельных частей, которое замечается в мелких фигурах на монетах, делать заключения о более крупных фигурах, также и в отношении более подчеркнутого выражения действий, то мы сказали бы, что художники этого стиля придавали своим фигурам особенно резкие движения и чрезмерные положения. Люди героического времени, служившие им моделью, следовали одним внушениям природы и не сдерживали своих душевных порывов; это подтверждается сравнением греческих произведений с этрусскими, на которые они походят.

Мы можем вкратце свести признаки древнего стиля к следующим положениям: очертания энергичны, но жестки, властны, но не грациозны; сила выражения убавляла красоту.

Но это надо представлять в градациях; в этот стиль мы включаем самый длинный период греческого искусства; так что его позднейшие произведения весьма отличны от первых.

Можно предположить, что стиль этот продолжался до времен процветания греческого искусства, если бы этому не противоречили слова Афинея о Стефихоре [270]. Он говорит, что этот поэт был первый, изобразивший в стихах Геркулеса с палицей и луком. Между тем на многих резных камнях, носящих все признаки древнего, раньше описанного стиля, Геркулес изображен с таким вооружением. Стезихор же был современником Симонида и жил в 72-ю Олимпиаду [271], т. е. во времена похода Ксеркса на греков, а Фидий, вознесший искусство до его высшей степени, работал в 78-ю Олимпиаду. Эти камни должны были быть выполненными незадолго до или, конечно, после 72-й Олимпиады. Страбон, однако, дает более древнее происхождение атрибутам. Он приписывает изобретение их Пизандру, которого многие считают современником Евмолпа, другие же относят к 33-й Олимпиаде. Древнейшие изображения Геркулеса не имели ни лука, ни палицы, как утверждает Страбон [272].

Свойства этого древнего стиля подготовляли к высокому стилю и привели последний к его строгой правильности и высокой выразительности, потому что в жесткости первого стиля обнаруживается точная вырисовка очертаний и определенность знания, которому все открыто. Если бы новейшее искусство шло по этому пути, а скульпторы следовали бы примеру Микель-Анджело, дававшего точные очертания и подчеркнутые обозначения всех частей, то оно скоро бы достигло совершенства. Подобно тому как в музыке и языкознании важно делать верное и громкое ударение на звуках и

словах, чтобы достичь полной гармонии и беглого произношения, так и в рисунке правильность изображения и красота форм достигаются не плавными, легко повторяющимися и обозначенными чертами, а мужественными, хотя, может быть, и несколько жесткими, точно ограниченными очертаниями. В то же время как искусство крупными шагами приближалось к совершенству, трагедия достигала своей высоты посредством мощных слов и силы выражений, обладающих большим весом, благодаря чему Эсхил мог придать своим действующим лицам их возвышенный характер, а правдоподобию — его полноту.

Что касается отделки скульптурных произведений этого стиля, из которых в Риме не сохранилось ничего, то, судя по подобным им этрусским работам и резным камням, она отличалась, повидимому, самой тщательной законченностью. Это можно заключить и на основании развития искусства в новые времена. Ближайшие предшественники великих мастеров живописи оканчивали свои произведения с величайшим терпением и старательностью; не будучи в состоянии дать великих картин, они стремились заставить блестеть свои картины тщательной отделкой мельчайших частей. Даже величайшие художники, как Микель-Анджело и Рафаэль, работали так, как учит британский поэт:[273] „наброски делай горячо, но выполняй их флегматически".

Оканчивая описание древнего стиля, я приведу невежественное суждение одного французского живописца об искусстве, который уверяет[274], что античным, древним, называют все то, что было сделано от времени Александра Великого до императора Фоки; время, с которого он начинает, столь же мало верно, как и то, каким он кончает. Из всего, что я сказал и что еще намерен сказать, можно видеть, что представляют произведения эпохи до Александра; но век искусства окончился до Константина. Точно так же многому еще надо поучиться тем, которые думают вместе с Монфоконом,[275] что не осталось других работ греческих скульпторов, кроме тех, которые относятся ко времени завоевания Греции Римом.

II. ВЫСОКИЙ СТИЛЬ

Когда, наконец, настали в Греции времена полного просвещения и свободы, то искусство в ней стало свободнее и возвышеннее. Древний стиль был построен на системе, состоящей из правил, заимствованных от природы, но затем отошедших от нее и ставших идеальными. Работали больше только по этим правилам, а не с натуры, которой надо было бы подражать, ибо искусство создало свою особенную природу.

Над этой предвзятой системой поднялись исправители искусства и приблизились к правде, существующей в природе. Последняя научила их перейти от жесткости и выдающихся и резко обрезанных частей фигуры к плавным очертаниям, сделать напряженные положения и движения мягче и мудрее и выказать себя менее в знаниях, чем в красоте, высоте и величии. Таким преобразованием искусства прославились Фидий, Поликлет, Скопас, Алкамен и Мирон; их стиль может быть назван великим, ибо помимо красоты их главной целью было величие. Здесь надо уметь отличать жесткость от остроты и не приписывать, например, сухости и жесткости первого стиля определенные, острые очертания бровей, постоянно придаваемые фигурам высшей красоты. Эта точность рисунка основана на правилах красоты, как было уже замечено выше.

Но весьма вероятно, — и это подтверждается старинными писателями, — что очертания этого высокого стиля сохранили некоторую прямизну старой системы и что очертания поэтому отличались угловатостью, обозначаемую, очевидно, словами „квадратный“ или „угольный“ [276]. Весьма вероятно, что эти художники, как, например, Поликлет, являясь законодателями пропорций, устанавливая единство меры и приводя к ней соотношения каждой части тела, жертвовали красотою в пользу большей правильности. Фигуры, ими создаваемые, отличались величием, которое тем не менее являло некоторую строгость форм, особенно если сравнивать их с волнистыми и мягкими очертаниями преемников этих великих мастеров. Повидимому, в этой именно жесткости упрекали и Каллона, и Гегия, и Канаха, и Каламиса [277], и даже Мирона [278]. Между тем среди этих скульпторов Канах был моложе Фидия; он был учеником Поликлета [279] и работал в 59-ю Олимпиаду.

Не трудно доказать, что суждения об искусстве тогдашних писателей очень часто мало отличались от нынешних. Уверенность рисунка, правильно и строго данные фигуры Рафаэля казались некоторым писателям жесткими и напряженными при сравнении с мягкими округленными формами и нежными контурами Корреджио—таково мнение Мальвазии, писателя безвкусного, оставившего после себя биографии болонских живописцев; точно так же непросвещенные умы находят жесткими и небрежными и мерность Гомера и старое благородство Лукреция и Катулла, сравнивая их с блеском Виргилия и нежной грацией Овидия. Но если верить суждению Лукиана, окажется, что статуя амазонки Созандры работы Каламиса была одною из четырех прекраснейших фигур женской красоты. В описании ее красоты он не довольствуется описанием

ее одежд [280], но превозносит также ее скромный вид и скрытую приятную улыбку указанной статуи. Между тем стиль художников, как и писателей, никогда не бывает общим в одну и ту же эпоху искусства. Если бы, например, из всех писателей до нас дошел лишь один Фукидид, то—по доходящей до неясного краткости его истории — мы неправильно судили бы и о Платоне, Лисии и Ксенофонте, слова которых текут плавно, как ручей.

Из лучших памятников этого стиля, по-моему, в Риме осталось только два: это — часто упоминаемая Паллада виллы Альбани и Ниоба с дочерьми виллы Медичи. Паллада — достойное произведение великих художников того времени, и суждение наше об этой статуе может быть тем более верно, что ее голова сохранилась в своей первоначальной красоте: ей как бы не повредило ни малейшее резкое дуновение, она так же чиста и прекрасна, как будто сейчас только вышла из рук художника. Но, несмотря на всю высокую красоту этой головы, в ней невольно чувствуется нечто жесткое, что трудно передать словами, что можно лучше почувствовать, чем описать. Хотелось бы в лице ее найти более грации, придаваемой более мягкими и закругленными чертами: вероятно, такую грацию умел придавать позднее своим статуям Пракситель, о чем мы скажем ниже. Ниоба и ее дочери должны быть рассматриваемы, как несомненный памятник этого высокого стиля. Но фигуры этой знаменитой группы не носят на себе того отпечатка жесткости, который дает в Палладе основание для отнесения последней к данному стилю. Главным признаком, обнаруживающим в группе Ниобы высокий стиль, являются как бы врожденная идея красоты, особенно же благородная простота в очертаниях голов, в общих очертаниях, в одежде и в исполнении. Красота эта есть как бы идея, порожденная великим умом, без содействия чувств благодаря счастливому воображению, как бы имеющему силу подняться до возможности созерцания божественной красоты: формы и очертания так едины, что кажется, будто группа созидалась без всяких усилий, появилась, как мысль, и исполнилась одним дуновением. Таким же точно образом опытная рука великого Рафаэля, повиновавшаяся его уму, как послушное орудие, одним движением создавала прекраснейшее очертание головы Мадонны, в котором все было безошибочно и закончено.

III. ПРЕКРАСНЫЙ СТИЛЬ

С потерею произведений великих преобразователей греческого искусства более точное изучение высокого стиля и его

особенностей стало вещью почти невозможной. Зато с большей уверенностью можно говорить о стиле последующем, который я называю прекрасным; некоторые лучшие произведения древности созданы были, без сомнения, в период процветания этого стиля, другие, относительно которых этого нельзя доказать, были по меньшей мере их подражаниями. Прекрасный стиль в искусстве начался с Праксителя, а высшего своего блеска достиг при Лизиппе и Апеллесе, доказательства чему будут представлены ниже. Этот стиль относится поэтому к эпохе незадолго до Александра, к эпохе его и его первых преемников.

Отличительный признак этого стиля,—которым он отличается от высокого, — грация, и в этом названные только что художники также относятся к своим предшественникам, как в новое время Гвидо Рени к Рафаэлю. Это станет еще яснее, когда мы рассмотрим очертания данного стиля и его особенность — грацию.

Что касается рисунка вообще, то в нем старались избежать угловатостей, остававшихся в статуях предшествующих художников, как, например, Поликлета; главная заслуга перед искусством в этом отношении приписывается в скульптуре Лизиппу [281], подражавшему природе более других своих предшественников. Он придавал своим фигурам по возможности мягкую волнообразность в тех частях, которые раньше еще обозначались углами. К этому относится, вероятно, то, что Плиний называет четыреугольными статуями, ибо четыреугольный прием очертания и в наше время называется квадратурой [282]. Но формы красоты высокого стиля остались правилом и в этом стиле, ибо учительницей была прекрасная природа. Потому Лукиан, описывая красоту, берет целое и главные части у художников высокого стиля, а грацию и миловидность — у их преемников. Он хотел, чтобы формы лица были как у лемносской Венеры Фидия; волосы же, лоб и брови, как у Венеры Праксителя; в глазах он хотел видеть — как у последней — нежность и привлекательность.

Руки должны были бы быть сделаны по образцу Венеры Алкамена, ученика Фидия; когда же в описаниях античной красоты упоминаются прекрасные руки Паллады, то надо подразумевать здесь Палладу Фидия, как самую знаменитую [283]; „руки Поликлета“ означают также самые прекрасные.

Вообще при сравнении фигур высокого стиля с произведениями стиля прекрасного мы должны представить себе то отношение, которое существует между героями и людьми Гомера и культурными афинянами в блестящую пору их государства. Или, чтобы взять пример из действительной истории,

я бы сравнил первых с красноречием Демосфена, а вторых с красноречием Цицерона; первый увлекает нас своей силой, второй уводит нас с собою по нашей доброй воле; первый не оставляет нам времени думать о красотах исполнения, во втором они выявляются сами собою и озаряют общим светом аргументы оратора.

В остальном надо особенно остановиться на грации, как главном признаке прекрасного стиля. Грация образуется и сосредоточивается в позах, а проявляется в действии и движениях тела; она проявляется также в расположении одежд и во всем внешнем виде. Художники, появившиеся после Фидия и Поликлета, сильнее, чем их предшественники, стремились к ней и достигали ее.

Причина этого лежит в возвышенности понятий об искусстве и в строгости рисунка, которыми отличались произведения этих художников высокого стиля, и этот пункт требует нашего особого внимания. Упомянутые великие мастера высокого стиля искали красоты в полном соотношении частей, в величии выражения и стремились больше к истинно-прекрасному, чем к миловидному [284].

Но так как мыслима только одна идея красоты, являющаяся высшей и неизменной и постоянно присутствующая у этих художников, то и произведения их, поскольку они стремились к этому единому образу, невольно сводились к общим формам и становились сходны между собою. Вот почему так сходны между собой головы Ниобы и ее дочерей, отличающиеся только возрастом и степенью красоты. Если же задачей высокого стиля было, как кажется, изображение богов и героев, свободных от общечеловеческих ощущений и страстей, обладавших равновесием чувства, душой спокойной и всегда себе подобной, то им не нужно и нельзя было прибегать к выражению миловидности. Это выражение значительного и красноречивого спокойствия души требует высокого ума, ибо, по словам Платона [285], есть много способов подражания силе, но не легко ни подражать мудрому и ясному спокойствию, ни понять то, чему подражаешь.

Искусство начало становиться великим с установления строгих понятий, как всякое государство начинается со строгих законов. Ближайшие последователи великих законодателей искусства не уклонились от них, как Солон от законов Дракона; но как самые верные законы становятся применимее и приемлемее при посредстве умеренного толкования, так и художники стремились высокую красоту, бывшую в статуях их великих учителей, сблизить с природой через посредство идеи, отвлеченной от природы, и форм, построен-

ных согласно определенной системе; этим достигли они большого разнообразия. В этом смысле надо понимать грацию, вложенную художниками прекрасного стиля в их произведения.

Но грации, которые, подобно музам [286], были почитаемы у древних только под двумя именами [287], имели, повидимому, двоякое значение, как и Венера, главными спутницами которой они были. Одна грация, подобно небесной Венере, отличаясь более высоким происхождением (она была порождена Гармонией), — постоянна и неизменна, как и вечные ее законы. Другая — подобно Венере, рожденной Дионою, более подчинена материи; она — дочь времени, служит лишь спутницей первой грации и доступна тем, кто неспособен оценить грации небесной; она спускается со своей вышины и открывается кротко, но не унизительно, всем, кто ее домогается: она не стремится нравиться, но хочет только, чтобы ее узнали. Первая же грация, спутница всех богов [288], удовлетворяется, повидимому, сама собой, не делает ничего, чтобы стать известной, и хочет, чтобы ее искали; она слишком возвышенна, чтобы стать чувственной, а „высшее", по словам Платона [289], „не имеет образа". Она открывается только мудрому, толпе же представляется надменной и недружелюбной; она замыкает в себе движения своей души, приближается к высшему покою той божественной природы, образ которой, по словам древних писателей, стремились уловить великие художники [290]. Греки сравнили бы ее с дорической гармонией, а другую — с ионической.

Бессмертный певец Гомер был уже, повидимому, знаком с этой грацией в произведениях искусства; он представляет ее под видом Аглаи, или Талии [291], юной красавицы в легких одеждах, отданной в замужество Вулкану. Отсюда ее в других местах называют помощницей этого бога [292], помогавшей ему при создании божественной Пандоры [293]. Такова была грация, дарованная Палладой Улиссу [294] и воспетая великим Пиндаром [295]; ей же поклонялись художники высокого стиля. Она вдохновляла Фидия, когда последний создавал олимпийского Юпитера и поместил ее на подножие статуи в солнечной колеснице [296]; с любовью округляла она, как в прообразе художника, гордые дуги его бровей и вливала в олимпийский величавый взгляд выражение милости и доброты.

Она венчает вместе со своими сестрами и богинями Часов и Красот голову Юноны [297] в Аргосе в качестве произведения, в котором она узнала себя и в котором она водила рукою Поликлета.

В Созандре Каламиса она улыбалась невинно и затаенно; прелесть пряталась в наивной стыдливости ее лба и глаз и играла с безыскусным изяществом в складках ее одежды. Вдохновляемый этой грацией создатель Ниобеи осмелился проникнуть в область отвлеченных идей и постиг тайну соединения ужаса смерти с высшею красотою; он стал творцом чистого духа и небесных душ, не возбуждающих чувств, а вызывающих созерцательное восприятие красоты; его образы созданы не для страдания, но только как бы приняли его.

К этой первой высшей грации художники прекрасного стиля присоединили вторую, подобно тому как гомерова Юнона заняла пояс у Венеры, чтобы показаться Юпитеру более приятной и достойной любви; и художники этого стиля также старались соединить высшую красоту с более чувственной прелестью и сделать ее величие как бы доступнее идущей навстречу людям миловидностью.

Сначала эта возбуждающая грация проявилась в живописи и затем уже сообщилась скульптуре. Впервые она открылась мастеру Парразию и тем сделала его бессмертным; спустя некоторое время, она проявляется в мраморных и бронзовых изваяниях. Ибо между Парразием, современником Фидия, и Праксителем, произведения которого, по сведениям, отличались особенной грацией [298] от работ его предшественников, прошел промежуток времени в пятьдесят лет.

Замечательно, что отец этой грации Парразий и собственно мастер, вполне овладевший ею, Апеллес [299], создавший образ грации одной, без спутниц [300], оба родились под дышащим негой ионическим небом, в стране, где сотни лет назад грация эта была воспета отцом всех поэтов. Ефес был родиной и Парразия и Апеллеса. Одаренный тонкостью чувства, которая является результатом такого климата, посвященный в таинства искусства своим отцом, который был известен на этом поприще, Парразий пришел в Афины и сделался другом мудрейшего из греков, учителя грации, открывшего ее Платону и Ксенофонту.

Разнообразие и различие выражения не вредили гармонии и величию произведений прекрасного стиля: душа только отражалась в них как бы сквозь легкую спокойную водяную поверхность и ничем не выражалась бурно. В изображении страдания выражение мучительной боли скрыто, как на Лаокооне, а радость осеняет, как легкий ветерок, еле касающийся листьев, лицо вакханки на монетах острова Наксоса. Искусство „философствовало страстями", как это сказано у Аристотеля о разуме.

Нам неизвестно доподлинно, занимались ли художники

высокого стиля изображением еще не вполне развившихся детских форм, а также очень полных мясистых фигур, так как их главной задачей было изображение совершенного сложения, зато их последователи в прекрасном стиле, искавшие нежного и миловидного, часто делали детей предметом своего искусства. Аристид [301], нарисовавший мертвую мать с ребенком у груди, работал над изображением грудных детей. На старинных резных камнях Амур изображался не в виде ребенка, а в виде мальчика, как мы это видим на прекрасном камне [302], принадлежавшем командору Веттори в Риме. Судя по надписи „Фригиллос", это один из старейших камней с именем художника. Амур изображен на нем лежащим и несколько приподнявшимся, как бы для игры; у него большие орлиные крылья, признак почти всех фигур божеств древности, а рядом двустворчатая раковина. Художники после Фригилла, каковы Солон и Трифон, придавали Амуру более детский образ и менее длинные крылья; в таком виде, на манер детей Фиаминго, мы встречаем Амура на множестве резных камней. Таковы же фигуры детей на геркуланских картинах и особенно на одной большой фреске с черным фоном, такого же размера, как прекрасные танцующие женские фигуры. Лучшие изображения детей в виде Амура в Риме находятся в доме Массими (два), а один во дворце Вероспи; один спящий Купидон в вилле Альбани, или же ребенок, играющий с лебедем [303], в Капитолии могли бы свидетельствовать о совершенстве изображения детства у греческих художников. Но, и кроме них, осталось много прекрасных детских голов. Прекраснейшим же изображением ребенка, сохранившимся нам от древности, хотя и в несколько попорченном виде, является, без сомнения, детская фигура годовалого Сатира, в натуральную величину, находящаяся в вилле Альбани: это — рельеф, но настолько выпуклый, что видна почти вся фигура. Ребенок украшен плющем и изображен пьющим, вероятно, из меха, который отсутствует, с такой жадностью, что глаза почти закатились и глубоко врезанный зрачок едва виден. Произведение это найдено у подножья Палатинского холма, на стороне большого цирка, вместе с другим прекрасным высоким рельефом, изображающим Икара, которому Дедал прикрепляет крылья.

Известный предрассудок, который принят, не знаю как, за истину, утверждающий, что древние художники далеко уступали новейшим в изображении детей, был бы этим опровергнут.

Прекрасный стиль процветал еще довольно долгое время после Александра в лице многих известных художников, что можно заключить отчасти по мраморным статуям, описанным во 2-й части этой книги, отчасти по монетам.

IV. О СТИЛЕ ПОДРАЖАТЕЛЕЙ И ОБ УКЛОНЕ И УПАДКЕ ИСКУССТВА

Художники древности довели соотношения и формы красоты до такого высокого совершенства, а очертания фигур до такой определенности, что нельзя было, не совершив ошибки, ни отступить от них, ни ввести в них что-либо.

Понятие красоты не могло более развиваться. Но так как искусство, как и все живое, не может остановиться на одной точке и не могло итти дальше, то поневоле ему пришлось итти назад. И боги и герои изображались во всевозможных видах и положениях; трудно было придумать что-нибудь новое, этим и была открыта дорога для подражания. Но оно ограничивает дух. Когда убедились, что невозможно превзойти Апеллеса или Праксителя, то стало трудно и достичь их,— подражатель во все времена стоял ниже своих образцов. С искусством, очевидно, случилось то же, что с мировою мыслью; и между художниками также появились эклектики, или собиратели, которые за неимением собственной творческой силы, стремились соединить отовсюду отдельные прекрасные части в одно целое. Но как в философии на эклектиков надо смотреть, как на копиистов философов различных школ, которые не вносят почти ничего своего, так и в искусстве ни один из следовавших этой дорогой не оставил по себе ничего цельного, оригинального и согласованного; и как благодаря компиляциям из далеких писаний древности сами они были затеряны, так и в искусстве благодаря произведениям подражателей великие оригиналы были отодвинуты на задний план. Подражательность способствовала отсутствию собственных глубоких познаний, благодаря чему рисунок стал робким, и то, чего недоставало в знании, заменялось старанием, перешедшим мало-помалу в мелочность; в цветущий же период искусства эти мелочи упускались из виду и в великом стиле считались даже вредными. Сюда относится то, что говорит Квинтилиан, а именно, что многие художники исполнили бы лучше Фидия украшения на его Юпитере [304]. Благодаря старанию избежать жесткости и изобразить все нежно и мягко, части, даваемые прежними художниками в сильных определенных чертах, стали круглее, но тупее, миловиднее, но незначительнее. Не раз уже по этому пути вкрадывалась порча и в письменность, а музыка [305] покинула мужественное и, как искусство, впала в женственность. В искусстве часто теряется хорошее именно потому, что всегда ищется лучшее.



Мальчик с гусем (вариант статуи в Капитолии)
Мрамор. II в. до н. э. Мюнхен. Глиптотека

В эпоху императоров, и даже несколько раньше, художники стали особенно старательно отделывать изображение волнистых прядей волос в мраморе; на портретных головах они передавали с замечательнейшею точностью волосы бровей, что прежде не делалось в мраморе, а только в бронзе. На одной из прекраснейших юношеских голов из бронзы, сохранившейся на бюсте в натуральную величину в королевском музее Портичи, брови сделаны мягким резцом на сильно обозначенной глазной кости. Это — бюст, изображающий, повидимому, героя, работы афинского художника Аполлония, сына Архия [306]. Без всякого сомнения, бюст этот так же, как и другой, женский, одинаковой величины, относится к лучшей эпохе в искусстве. Но и в древнейшие времена и до Фидия на монетах обозначался блик в глазу, и бронзовые вещи вообще носили на себе следы более тонкой и искусной обработки. На мужских идеальных головах это началось ранее, чем на женских, хотя на обоих бюстах, повидимому, работы одного и того же художника, брови сделаны острой дугой, совершенно в античном духе.

При сравнении работ позднейших с произведениями высокого и прекрасного стилей невольно бросалось в глаза, что искусство шло дорогой упадка; надо думать, что некоторые художники старались возвратить его к большому стилю предков. Но так как все в этом мире возвращается и часто приходит к тому, откуда началось, то могло случиться, что художники стали подражать древнейшему стилю, напоминающему своими мало изогнутыми очертаниями работы египетские. Это предположение основано на довольно неясных показаниях Петрония [307] об искусстве его времени, в толковании которых нет общего согласия. Говоря о причинах упадка красноречия, писатель этот оплакивает в то же время судьбы искусства, испорченного влиянием египетского стиля, который, по буквальному переводу значения его слов, „тесно собирает", или „стягивает". В этом я вижу указание на один из признаков египетского стиля, и если мое объяснение справедливо, то, значит, художники около времени Петрония и до него в начертаниях и исполнении своей работы придерживались сухого, сжатого, мелочного способа. Отсюда можно заключить, что — в силу естественного хода вещей, согласно которому крайность следует за крайностью, — этот сухой и похожий на египетский стиль должен был быть исправлением преувеличенных размеров. В пример сказанного можно привести фарнезского Геркулеса, мускулы которого вздуты гораздо больше, чем того требует здоровый рисунок.

Признаки этого нового стиля отражаются на многих ба-

рельефах, которые по жесткости и напряженности фигур можно было бы принять за работы этрусские или старогреческие, если бы это позволяли другие указания. Укажу, например, на барельеф виллы Альбани, изображающий процессию трех одетых богинь; из них последняя держит длинный скипетр, средняя, повидимому, Диана, имеет на плечах лук и колчан, а в руке несет факел; она держит за мантию стоящую перед ней музу, играющую на струнном инструменте и держащую чашу, в которую Виктория, стоя рядом с жертвенником, льет возлияния. По первому взгляду можно подумать, что это работа этрусская, но архитектура храма этому противоречит. Повидимому, это произведение — работа греческого художника и не древнейшего времени, подражавшего этрусскому стилю. В той же вилле есть еще четыре подобных барельефа с тем же сюжетом. Тесная сжатость проявилась и в одеждах того времени. Между тем как в прежние времена римские ораторы выступали в одеждах с роскошными широкими складками, при Веспасиане они одевались в узкие, плотно прилегающие одежды [308]: при Плинии стали изображать в таких узких одеждах (пенулы) [309] мужские статуи.

Жалоба Петрония на египетское влияние в искусстве может быть истолкована и примером часто встречающихся в Риме в это время фигур египетских божеств; их распространение было господствующим предрассудком; Ювенал говорит, что живописцы жили изображениями Изиды. Через такие работы художников, подражавших египетским фигурам, влияние этого стиля отразилось и на других фигурах. До сих пор сохранились фигуры Изиды, одетой на этрусский лад, но сделанной по ряду признаков во времена императоров, как, например, Изида в натуральную величину во дворце Барберини. Мнение это не покажется странным всем, кто знает, какой вред может быть нанесен искусству одним человеком, как, например, Бернини; тем больше должны были это сделать многие, или даже большинство художников, работавших над египетскими фигурами.

Особенно осторожно следует судить о времени происхождения художественной работы; фигура, кажущаяся этрусской или старогреческой, оказывается ею далеко не всегда; она может быть копией или подражанием старинному произведению, послужившему оригиналом для многих художников различных эпох [310], что можно было бы сказать и о приведенном рельефе; или, если это фигуры божеств, которые не могут по роду признаков относится к той древней эпохе, к которой они бы хотели, то перед нами случай, когда старинность стиля есть нечто само по себе праздничное, придаваемое

для того, чтобы возбудить больше почета. Ибо если, по словам одного писателя[311], твердость в образовании и созвучии слов придает речи величавость, то твердость и строгость древнего стиля должны оказывать то же действие в искусстве. И это относится не только к общим очертаниям фигуры, но также и к одеждам, принятым в этрусских и древнейших греческих фигурах. Юпитер в таком виде возбуждает как бы большее почтение и приобретает больше подлинности; таким было его изображение с надписью[312] JOVI EXSUPERANTISSIMO (Юпитеру, в высшей степени превосходнейшему), которая, как поймет каждый, не может быть очень старинной. То же можно сказать о голове Паллады, работы Аспазия[313], принадлежащей по стилю к эпохе, более старинной, чем та, на которую указывают формы букв в имени художника. Оттого Гори и говорит[314], что греческий художник, вероятно, имел перед глазами этрусскую статую. Богиня Надежда изображается часто в древнейшем стиле, как, например, на монетах императора Филиппа Старшего[315], так же, как и мраморная Надежда дворца Людовизи[316]; на них же похоже изображение ее на трех резных камнях музея Штосса. Здесь можно для примера привести портреты, одетые по моде Ван-Дейка, моде, которая и сейчас популярна у англичан и гораздо более выгодна для художника и для портретируемого, чем нынешняя стесненная одежда.

Все, здесь нами сказанное, относится также и к так называемым головам Платона, представляющим лишь гермы — бюсты на столбах квадратного сечения, которым придано подобие прежних камней с головами. По обеим сторонам висят пряди волос, как на этрусских фигурах. Лучшая из таких мраморных голов перевезена пять лет назад из Рима в Сицилию. С нею вполне схожа голова одной одетой мужской статуи девяти пальмов вышиной, найденной весной 1761 г. вместе с четырьмя уже упомянутыми кариатидами у Монте Порцио, где, на основании некоторых найденных надписей, прежде стояла вилла дома Порция. На статуе надета легкая нижняя одежда, что показывают мелкие складки, доходящие до самых ног; сверху накинут шерстяной плащ, закинутый на левое плечо, так что вытянутая левая рука им совершенно закрыта. На крае перекинутого через плечо плаща написано имя „Сарданапаллос“ с двумя „ламдами“ (λλ) вопреки обыкновенному правописанию. Эта буква попадается, однако, удвоенной и в других местах; например, на одной редкой монете[317] города Магнезии стоит надпись Поллис (город) вместо Полис. Имя принадлежит не кому иному, как известному ассирийскому царю, а между тем статуя не может быть его изображением по более чем одной причине: довольно только сказать, что,

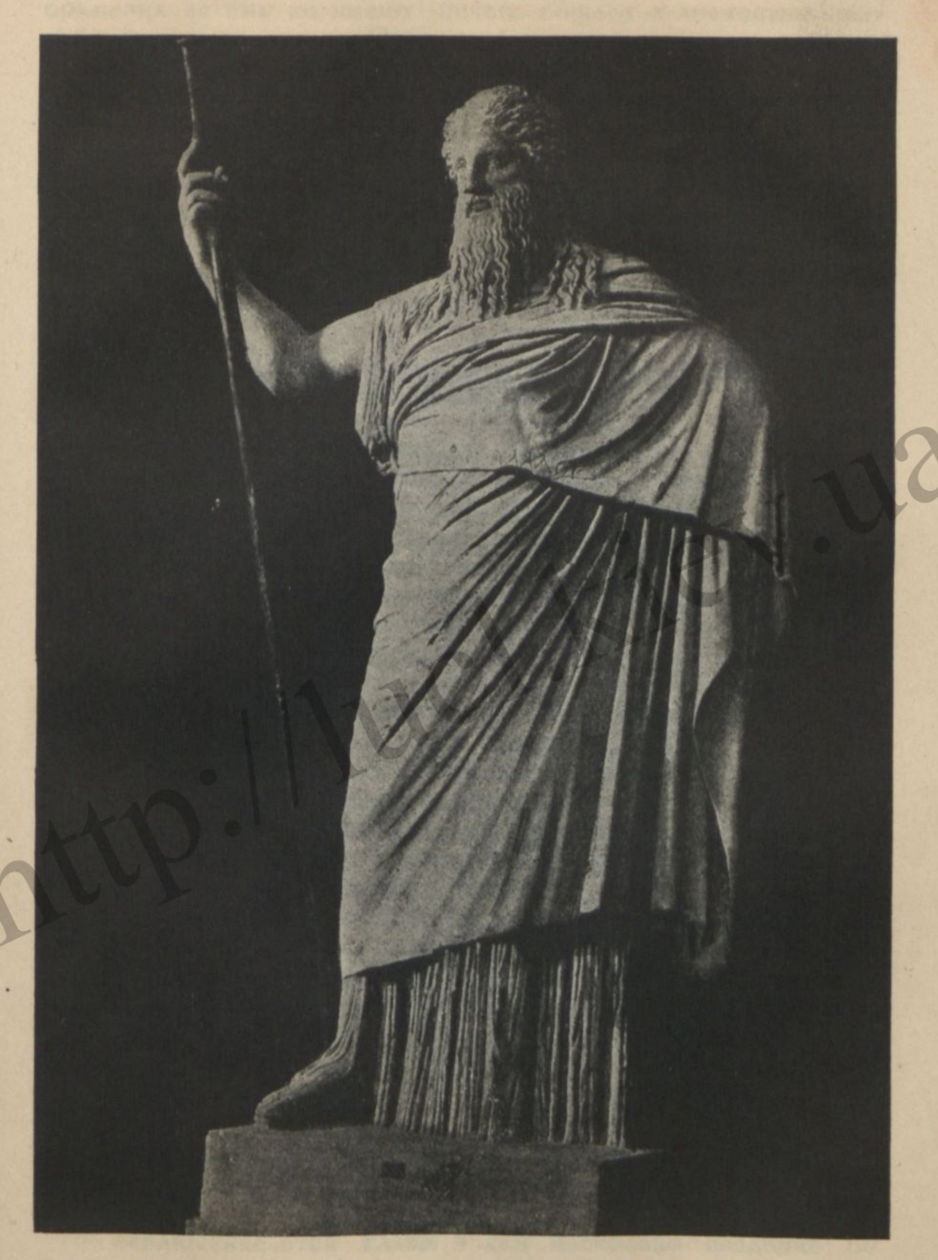
по словам Геродота, он был без бороды и всегда стриг ее, а статуя — с длинной бородой; она напоминает собой лучшие времена искусства и, повидимому, сделана не при императорах [318]. Четыре кариатиды, оставшиеся от большего числа, вероятно, поддерживали прежде карниз комнаты: на головах их сделано выпуклое закругление, в котором, вероятно, стояла капитель или корзина.

Павзаний также указывает на существенное отличие стиля искусства последних времен от старинного; он говорит [319], что жрица Левкиппид, т. е. Фебы и Гилагры, велела снять старинную голову со статуи одной из этих богинь, желая сделать ее красивее и приделать ей новую, как он говорит, „сделанную по сегодняшнему искусству". Стиль этот можно бы назвать мелочным или плоским: то, что на старых фигурах было мощно или возвышенно, здесь стало тупым и низким. Но об этом стиле нельзя судить по статуям, получившим свое название только по приставленной к ним голове.

Когда же, наконец, искусство стало еще больше клониться к своему упадку, и в силу наличия многочисленных старых статуй число новых по сравнению с ними стало мало увеличиваться, главным занятием художников сделалось производство голов и бюстов или того, что называют портретами. Этим отличается последняя эпоха древнего искусства до его окончательного упадка. Поэтому нельзя удивляться, встречая многие не только сносные, но даже часто прекрасные головы Макрина, Септимия Севера и Каракаллы, например, Фарнезского; ценность их состоит только в прилежании. Легко может быть, что и сам Лизипп не сделал бы лучше головы Каракаллы, но зато мастер последней никогда не мог бы сделать фигуры, подобной лизипповым, в этом и состоит разница.

Несмотря на правила, завещанные древними, художники считали необходимым резко и выпукло обрисовывать на теле жилы. На арке Септимия такие выпуклые жилы показаны даже на идеальных женских руках статуй Победы, несущих трофеи: как будто бы сила, принимаемая Цицероном за общее свойство современной руки, должна была распространяться и на женские руки и выражаться таким именно способом. А между тем как мягко очерчены жилы сверху на обломках даже колоссальных фигур, которые должны быть, кажется, статуями Аполлона и сохраняются в Капитолии!

Большинство погребальных урн и барельефов относится также к этому последнему времени искусства. Некоторые барельефы, сделанные отдельно, отличаются особыми выдающимися краями. Большинство урн делалось, повидимому, заранее для продажи; это можно заключить по тому, что изо-



Дионис (Вакх, Бахус, так называемый „Сарданапал").
Мрамор. Рим. Ватикан

бражения на них не имеют ничего общего с личностью покойника или надписью. Одна из таких урн находится в вилле Альбани. Ее передняя сторона разделена на три части: справа — Улисс, привязанный к мачте корабля из страха перед пением Сирен, из которых одна играет на лире, другая на флейте, третья поет со свертком в руках: причем все три изображены по обыкновению с птичьими ногами, и за особенность их можно принять, что на всех трех накинут плащ; с левой стороны сидят философы, беседующие между собою; а в середине надпись, не имеющая никакого отношения к рисункам и еще никогда не приводившаяся (говорящая о некиих мучениках).

V. О ХОРОШЕМ ВКУСЕ, СОХРАНИВШЕМСЯ В ИСКУССТВЕ ДАЖЕ В ЕГО УПАДОК

Несмотря на самый упадок искусства, за древними остается слава, что искусство их сохранило сознание своего величия. Гений их отцов не покинул их совершенно, и даже посредственные работы последнего времени сделаны еще по правилам великих мастеров. Головы сохранили общий характер древней красоты; в позах, движениях и одеждах обнаруживаются постоянно следы чистой правды и простоты. Изысканное изящество, афектированная и плохо понятая грация, преувеличенная и изогнутая гибкость, — свойства, от которых частично не свободны даже лучшие вещи современных художников, — никогда не ослепляли древних. Мы находим даже, судя по убранству волос, несколько прекрасных статуй III в. нашей эры, которые можно рассматривать как копии с более старинных произведений. Таковы две статуи Венеры в натуральную величину и с собственными античными головами, сохраняемые в садах дворца Фарнезе: одна с прекрасным лицом Венеры, другая с лицом знатной женщины того времени, но обе в одинаковой прическе. В Бельведере есть Венера той же величины, но худшей работы; прическа похожа на предыдущие и была свойственна, повидимому, всем женщинам того времени. Аполлон виллы Негрони, возраста и роста пятнадцатилетнего юноши, может быть отнесен к лучшим юношеским фигурам, находящимся в Риме. Но голова этой статуи изображает не Аполлона, а скорее какого-нибудь принца императорского дома того времени. Значит, были еще художники, которые умели хорошо делать древние прекрасные фигуры.

В заключение этой главы я дам несколько сведений об одном необыкновенном памятнике Капитолия из камня вроде базальта. Он изображает большую обезьяну, сидящую таким

образом, что передние ноги лежат на коленях задних, голова потеряна. На базе фигуры, с правой стороны, вырезано по-гречески: „Фидий и Аммоний, сыновья Фидия ее делали“ [320]. Эта надпись, на которую немногие обратили внимание, была в том рукописном каталоге, из которого ее почерпнул Рейнезий, приведена без указания на самое произведение, и можно было бы ее принять за подделку, если бы она не носила очевидных следов древности. Это с виду незначительное произведение заслуживает между тем большого внимания благодаря своей надписи, и я хотел бы сообщить мои соображения.

В Африке была колония греков, называвшаяся на их языке Питекузы благодаря большому количеству обезьян, которые находились в этих местах. Диодор [321] говорит, что колонисты почитали этих животных, как египтяне собак. Обезьяны бегали свободно по их жилищам и брали то, что хотели. Даже детей своих греки называли по именам, придаваемым этим животным, так как они, очевидно, присваивали им некоторые почетные названия, подобно богам. И я думаю, что капитолийская обезьяна изображает именно такой предмет поклонения питекузских греков; по меньшей мере я не вижу другого пути согласовать имя двух греческих скульпторов с таким чудовищем в искусстве. Повидимому, Фидий и Аммоний работали для этих греков-варваров. Когда сицилийский царь Агафокл вел войну в Африке с карфагенянами, один из его полководцев, Евмар, проник до страны этих греков, завоевал и разрушил один из их городов. Предположить, что эта почитаемая за божество обезьяна именно тогда была перевезена в Грецию как нечто особенное в качестве памятника, не допускает позднейшая форма букв, имеющих черты сходства с геркуланскими. Значит, надо думать, что произведение это, сделанное гораздо позже, было перевезено в Рим уже при императорах; и это делают вероятным слова латинской надписи, начертанные с левой стороны базы. Надпись состояла из четырех строк, от которых остались еще следы, но прочесть можно только слова SFPT. QVF. COS. Значит, это греческое племя, поселившееся в Африке, жило там еще во времена нашего историка и сохраняло до этой поры свои суеверные обычаи. Здесь я отмечу также по случаю мраморную статую женщины, стоящую в Версале и принимаемую за весталку, относительно которой есть сведения, что она была найдена около Бенгази или предполагаемой столицы Нумидии, прежней Барки.

Для повторения всего изложенного в этом отделе, мы скажем следующее: греческое искусство, а особенно скульптура, делится на четыре стиля, а именно на прямой и жест-

кий, великий и угловатый, продолжавшийся, должно быть, до Фидия, второй — до Праксителя, Лизиппа и Апеллеса, третий, очевидно, прекратившийся вместе с их школой, и четвертый, тянувшийся до падения искусства. В своем высшем расцвете последнее сохранялось недолго, ибо от времен Перикла до смерти Александра, когда великолепие искусства стало склоняться к упадку, прошло около ста двадцати лет. Вообще судьба искусства в новейшее время сходна с древней: здесь тоже было четыре главных видоизменения с той только разницей, что новейшее искусство падало не постепенно, как греческое, но, достигнув высшего совершенства в лице двух великих художников (я говорю здесь только о рисунке), вдруг опустилось. Стиль был сухим и натянутым до Микель-Анджело и Рафаэля. Они же отмечают вершину искусства и момент его возрождения; после некоторого промежутка, во время которого царил дурной вкус, настал период подражателей, представителями которых были Карраччи и их школа — время это тянется до Карла Маратта. Если же говорить об одной скульптуре, то история ее будет еще короче: она процветала при Микель-Анджело и Сансовино и кончилась с ними; Альгарди, Фиаминго и Рускони явились уже спустя сто лет [322].

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

О МЕХАНИЧЕСКОЙ ЧАСТИ ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

I. О РАЗЛИЧНОМ МАТЕРИАЛЕ, УПОТРЕБЛЯВШЕМСЯ ГРЕЧЕСКИМИ СКУЛЬПТОРАМИ

Указав на причины превосходства греческого искусства, разобрав начало его вместе с исследованием роста и упадка искусства, перейдем к механической стороне этого дела. Под этим подразумевается, во-первых, материал, из которого работали скульпторы, и, во-вторых, самый способ обработки.

В первой главе были даны уже некоторые общие исторические сведения о различном материале, употребляемом в статуях как греков, так и других народов; здесь надо говорить главным образом о мраморе. Гарофало написал отдельное сочинение о различных сортах мрамора, упоминаемых у древних писателей, и привел места, которые он мог найти, касающиеся этого предмета, с их точным переводом. Сочинение это ставится высоко всеми, дорожащими в науке начитанностью; но, несмотря на огромный труд, автор не разъяснил нам, в чем заключается главное достоинство прекраснейших сортов мрамора, и упустил из виду многие примечательные места древних писателей.

Известно, что антикварии, желая возвысить ценность статуи или ее материал, говорят, что она сделана из паросского мрамора, и Фикорони с трудом находит статую или колонну, сделанную не из этого камня; но это подобно предвзятому и условному предрассудку, свойственному ремеслу, а если его слова и оправдываются, то только в силу случайности. Почему Белон предполагает, что пирамида, или памятник Цестия, сделана из фазосского мрамора [323], мне неизвестно.

Лучшие сорта греческого белого мрамора были: паросский, называвшийся „лигдинос", — от горы Лигдос, находящейся на острове Паросе [324], и пентелийский, о котором Плиний [325] не дает сведений, но ломки которого находятся близ Афин; а между тем из него делалось десять статуй на одну паросскую, как видно из указаний Павзания. В сущности мы не знаем разницы между этими двумя сортами.

Белый мрамор бывает мелко- и крупнозернистый, т. е. состоит из более тонких или более грубых частей. Чем тоньше зерно, тем лучше мрамор; есть даже статуи, мрамор которых составляет как бы одну молочную массу, наподобие теста, без признаков зерен; этот сорт, без сомнения, лучший из всех. Так как паросский мрамор был наиболее редкий, то, верно, он обладал этим свойством. Кроме того, этот мрамор имел еще два свойства, не присущие лучшему каррарскому: во-первых, большую мягкость, позволявшую работать из него, как из воска, все мельчайшие детали, как-то: волосы, перья и т. п., — каррарский мрамор, напротив, для этого слишком хрупок и раскалывается, когда над ним начинают слишком мудрить; во-вторых, нежный цвет, близкий к телесному, тогда как каррарский мрамор ослепительно белого цвета. Из лучшего мрамора сделан поясной барельеф Антиноя, несколько больше натуральной величины, в вилле Альбани.

Отсюда видно, как ошибается [326] Исидор, предполагая, что паросский мрамор ломался на куски, годные лишь для сосудов. Точно так же не менее ошибается и Перро [327], называющий крупнозернистый мрамор паросским; он и не мог этого знать, не выезжая никогда из Франции. Крупные зерна мрамора блестят, как каменная соль; есть один такой сорт, называемый „салинум", вероятно, именно по сходству его с солью.

II. СПОСОБ ОБРАБОТКИ У СКУЛЬПТОРОВ

О способах обработки мы скажем сначала вообще, а потом об обработке каждого материала отдельно: слоновой кости, камня и, поскольку известно, бронзы. Нам неизвестно, была ли существенная разница между работой древних худож-

ников и нынешних; достоверно только, что они делали модели для своих произведений. Один знаменитый писатель [328] усматривает опровержение этого в тех словах Диодора, где последний говорит, что египтяне работали по определенной мерке, греки же — по глазомеру. Один резной камень музея Штосса может доказать [329] противное: на нем Прометей измеряет отвесом создаваемого им человека. Известно, как высоко ценились модели знаменитого Аркезилая, работавшего незадолго до Диодора; а как много найдено и отыскивается до сих пор моделей из обожженной глины! Скульптор должен работать с меркой и циркулем, у живописца же эта мерка должна быть в глазу.

Большинство мраморных статуй сделано из одного куска, и Платон дает своей „Республике" даже закон делать статуи из одного куска [330]. Из двух кусков, кроме приведенного во 2-й главе египетского Антиноя, были сделаны еще две статуи, Адриана и Антонина Пия, стоящие во дворце Русполи, как показывают следы соединения на сохранившейся верхней части. Замечательно, что на некоторых лучших мраморных статуях головы были сделаны отдельно с самого начала, и потом приделаны к туловищу; это очевидно на фигурах Ниобеи и ее дочерей, где головы вставлены у плеч, причем нет подозрения, что это повреждение или реставрация. Точно так же вставлены голова неоднократно упомянутой Паллады виллы Альбани, а также головы четырех недавно найденных кариатид; иногда вставлялись также и руки, как у Паллады и двух упомянутых кариатид.

Что касается отделки материала, то сначала мы скажем несколько слов о слоновой кости. Повидимому, слоновая кость обрабатывалась на станке, и так как этой работой прославился Фидий, то надо думать, что искусство, им изобретенное и называемое древними торевтикой, т. е. токарным делом, и не было не чем иным, как искусством вытачивать на станке головы, руки и ноги из слоновой кости. На станке же делалась резьба на сосудах, подобных сосуду божественного Алкимедона у Вергилия, поставленному в качестве приза двум пастухам.

Из камней обрабатывались главным образом мрамор, базальт и порфир. Фигуры из мрамора доканчивались или одним железом без полировки или же полировались, как теперь. Нельзя сказать, какой способ старее, потому что уже древнейшие египетские статуи из самых твердых камней полировались тщательнейшим образом. Но есть также прекраснейшие мраморные статуи, оконченные одним железом, без полировки; такова, например, обработка Лаокоона, атлета, работы

Агазия в собрании Боргезе, центавра той же виллы, Марсия виллы Медичи и многих других фигур. Внимательный глаз легко увидит на Лаокооне, как мастерски и уверенно действовали резцом, чтобы не утерять деталей полированием. Наружный слой таких статуй кажется шероховатым по сравнению их с отполированными и относится к ним, как бархат к блестящему атласу; он как бы подобен коже древних греков, не гладкой и не выхоленной теплыми ваннами, как у изнеженных римлян, а здоровой и покрытой легким пушком [331], первым намеком на бороду. Два мраморных больших льва, стоящие при входе в венецианский арсенал и вывезенные из Афин, сделаны тоже только одним резцом: этот способ более пригоден для таких и бо́льших по размеру произведений. Но обломки колоссальной статуи, от которой на Капитолии остались обе ноги, части рук и колено (вероятно, куски колоссального Аполлона, привезенного Лукуллом в Рим из Аполлонии), были отполированы. Ноги этого колосса имеют девять пальмов в длину, ноготь на пальце восемь с половиною дюймов, а сам палец более четырех пальмов в окружности. Искусство справляться с помощью одного резца могло быть достигнуто только частым упражнением; в наше время для этого нет поводов.

Большинство мраморных статуй было, однако, отполировано, вероятно, тем же способом, как это делается теперь. Один сорт камня, служащий для полировки, доставлялся с острова Наксоса [332], и Пиндар называет его лучшим [333]. И теперь все статуи сглаживаются воском, как у древних [334], но воск этот тщательно стирается и не образует особой поверхности, вроде лака. Нижеприведенные места были всеми понимаемы неправильно, как касающиеся чистки статуй.

Черный мрамор стал употребляться позже белого: лучший и самый тонкий сорт его называется обыкновенно „парагоном" или „пробирным камнем". Из целых греческих фигур этого камня до нас сохранились: Аполлон Фарнезской галлереи, так называемый бог Авентин в Капитолии, оба больше, чем в натуральную величину, два центавра кардинала Фуриетти, работы Аристея и Папия из Афродисия, и молодой Фавн в натуральную величину, виллы Альбани, найденный в Неттуно.

Греческие художники пробовали свои силы также в базальте как зеленом, так и железистом, но из всех статуй до нас не дошло ни одной целой. Остались обломки мужской фигуры в натуральную величину в вилле Медичи, и, судя по ним, надо думать, что это была одна из прекраснейших статуй древности; ее нельзя рассматривать без удивления, отно-

сящегося как к тонкости отделки, так и к общему знанию дела. Оставшиеся головы из этого камня заставляют предполагать, что из него работали только особо искусные художники; они все выполнены с замечательной законченностью и в прекраснейшем стиле. Кроме головы Сципиона, о которой я уже говорил во второй части, во дворце Вероспи есть голова юного героя и в вилле Альбани—женская идеальная голова, поставленная на старый одетый бюст из порфира; лучшая же из этих голов была бы, несомненно, голова юноши в натуральную величину (принадлежащая пишущему эти строки), на которой, однако, неповрежденными остались только глаза, волосы, лоб и одно ухо. Отделка волос на этой голове и на бюсте дворца Вероспи отличается от других мужских голов из мрамора: они не набросаны свободными локонами и не отделаны буравчиком, но изображены коротко остриженными и гладко причесанными, подобно волосам на некоторых идеальных мужских головах из бронзы, на которых каждый волос обозначен отдельно. На бронзовых головах, сделанных с натуры, отделка волос другая: и на конной фигуре Марка Аврелия и на пешей Септимия Севера (во дворце Барберини) волосы сделаны вьющимися, как и на их мраморных изображениях. У капитолийского Геркулеса волосы толсты и вьются, как обыкновенно у Геркулеса. К исполнению волос последней из упомянутых статуй приложено необыкновенное, скажу более, неподражаемое старание и искусство. С той же почти тонкостью сделаны волосы на морде льва из самого твердого базальта в винограднике Бориони.

Необыкновенная гладкость, которую придавали и должны были придавать этому камню в связи с тонкими частями, из которых он состоит, препятствует возникновению на нем царапин, как на самом гладком мраморе, почему все базальтовые головы вырыты из земли в их первоначальной полировке.

Далее следует коснуться работ из порфира. В этом отношении современные художники далеко отстали от древних и не потому, чтобы они не умели обращаться с порфиром, как это предполагают некоторые несведущие писатели [335], а потому, что древние работали из него с замечательной легкостью и с неизвестными нам преимуществами. Что старые художники имели особые преимущества в этой работе, доказывается старинными порфировыми сосудами, выточенными на станке. Кардинал Александр Альбани обладает лучшими в свете порфировыми вазами, две из них вышиной больше двух римских пальмов; одна была куплена папой Климентом XI за три тысячи скуди. Нынешние художники, хотя и дошли до известной сте-

пени совершенства в отделке порфира, не знают употребления жидкости, открытой Косьмою, великим герцогом Тосканским [336], для придавания резцу большей твердости. В настоящее время из порфира делаются не только одни крупные вещи, как, например, прекрасная крышка великолепной старинной урны в капелле Корсини церкви св. Иоанна Латеранского, но и различные бюсты императоров; таковы бюсты двенадцати первых императоров в галлерее дворца Боргезе. Но главная трудность и преимущество древних заключаются не в этом, а, как уже сказано, в обточке сосудов на станке. Для мелких вещей в наше время начали уже точить этот камень, но крупные сосуды или делаются сплошными, как те зеленые вазы, что стоят во дворце Вероспи, или же, если они пустые, им придают цилиндрическую форму, без горлышка и желобов; таковы те, что стоят во дворце Барберини и в вилле Боргезе. Но умение придавать сосудам эллиптическую форму, как в древности, вытачиванием не составляет потерянной тайны; кардиналу Альбани удалось доказать это в вполне удачном опыте, не уступающем в тонкости отделки древним, поскольку порфир выточен до толщины пера; но оттачивание стоит втрое дороже формы сосуда, и стоял он на станке тринадцать месяцев.

Здесь надо заметить, что нет порфировых статуй, на которых головы, руки и ноги были бы сделаны из этого камня; их всегда делали отдельно из мрамора. В галлерее дворца Киджи, находящейся теперь в Дрездене, была порфировая голова Калигулы; но она—новая и скопирована с базальтовой, стоящей в Капитолии. То же самое можно сказать о голове Веспасиана в вилле Боргезе. Есть, правда, четыре фигуры из цельного порфира, стоящие по две при входе во дворец дожей в Венеции, но эта работа греков позднейшего времени или средних веков. Иероним Магиус, верно, очень мало знал об искусстве, когда утверждает, что эти фигуры изображают Гармодия и Аристогитона, освободителей Афин [337].

Что касается, наконец, работ из бронзы, то из ней задолго до Фидия было сделано много статуй, и Фрадмон, который был старше Фидия [338], сделал из бронзы двенадцать коров [339], увезенных из Фессалии в качестве добычи и поставленных при входе одного храма. Павзаний сообщает, что в древнейшие времена, до эпохи процветания искусства, бронзовые фигуры делались из отдельных кусков и сколачивались гвоздями; такова была статуя спартанского Юпитера [340], работы некоего Леарха, школы Дипена и Скиллида. Почти таким же способом из кусков сделаны шесть женских бронзовых фигур в Геркулане, в натуральную величину и несколько



Бюст Диониса—Вакха, так называемый „Платон“ из Геркулана
Бронза. V (?) в. до н. э. Неаполь. Национальный музей

менее: голова, руки и ноги отлиты отдельно, и туловище тоже не из одного куска. Эти куски при соединении не спаяны (никаких следов спайки не найдено при расчистке), но связаны введенными брусочками, которые в Италии называются по их форме „ласточкиными хвостами“. Короткий плащ этих фигур состоит тоже из двух кусков, переднего и заднего, и скреплен на плечах, где плащ застегивался. Монфокон [342] почерпнул свои сведения из неверного источника, если ему говорили, что конная статуя Марка Аврелия не вылита, а выбита молотком.

Волосы и свободно висящие кудри делались посредством припаивания, как это видно на одной из стариннейших фигур всей древности, стоящей в геркуланском музее Портичи; это — женский бюст, на лбу которого в пространстве между ушами помещено пятьдесят локонов, сделанных как бы из толстой проволоки, толщиною в гусиное перо: мелкие локоны переплетаются с крупными, и каждый имеет от четырех до пяти завитков; задние волосы заплетены и обрамляют голову, как бы в виде диадемы. Там же стоит мужская голова с длинной бородой, наклоненная несколько набок и смотрящая вниз: завитки на ее висках тоже припаяны. Эта идеальная голова, носящая имя Платона, есть одно из чудес искусства, и тому, кто ее не рассматривал внимательно, нельзя дать о ней понятия. Самое же редкое произведение этого рода представляет юношеская мужская голова, являющаяся портретом определенного лица и покрытая 68 припаянными локонами, а на затылке под теми — еще другими, которые не припаяны отдельно, а вылиты вместе с головой. Они похожи на узкие полосы бумаги, которая была скручена и опять отпущена; локоны, висящие на лбу, имеют пять и более завитков, те же, которые на затылке, — до двенадцати, и на всех обегают две прорезанные черты. Можно думать, что это бюст Птолемея Апиона, изображаемого на монетах всегда с длинными висящими локонами.

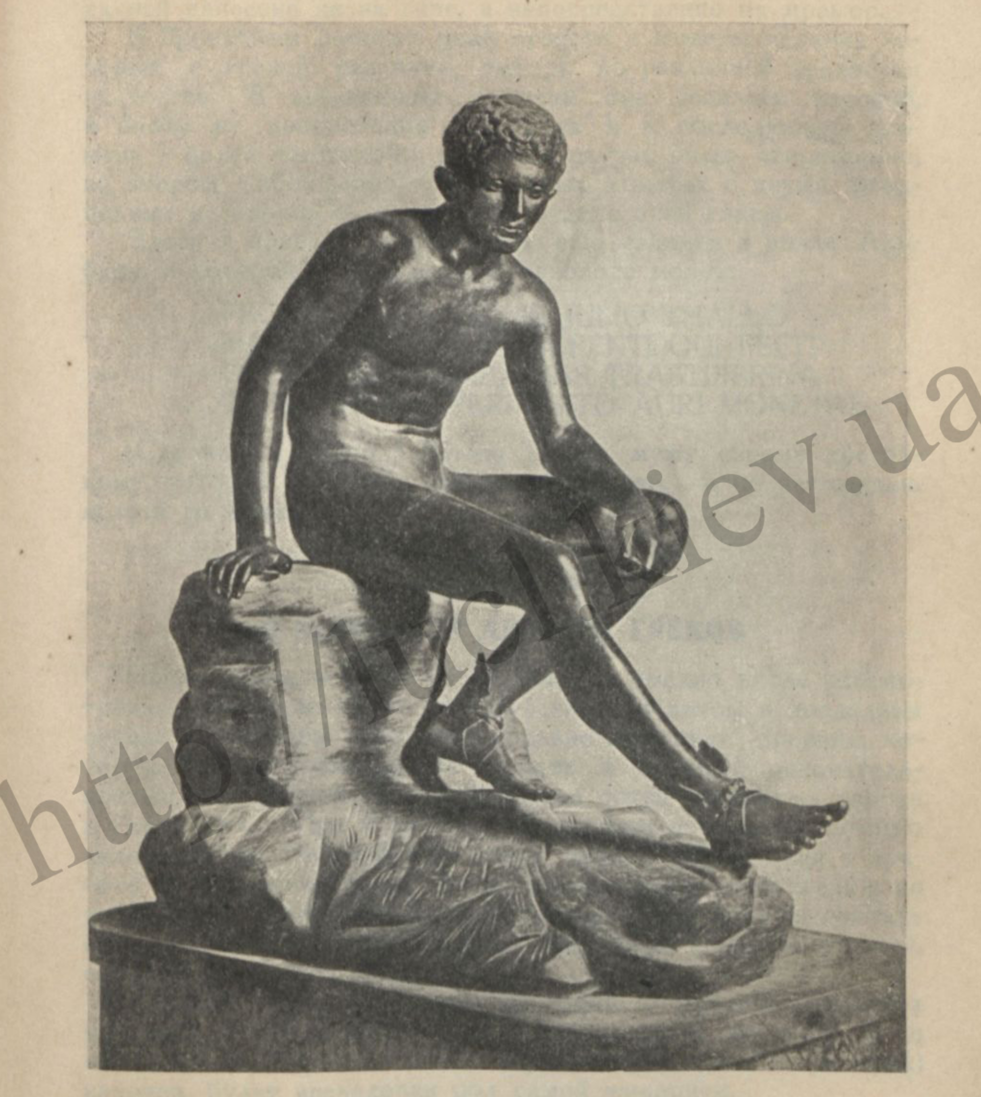
Из лучших бронзовых статуй три в человеческую величину находятся в том же музее: одна изображает спящего Сатира, с правой рукой над головою и с висящей левой; другая — старого пьяного Сатира, лежащего на мехе с вином, покрытого львиной шкурой. Он опирается на левую руку и щелкает пальцами правой, как анхиальская статуя Сарданапала [343], выражающая радость, как это делается и теперь в танцах. Но превосходнейшая из трех — это сидящая статуя Меркурия, отставившего левую ногу и опирающегося на правую руку, с телом, склоненным наперед. На подошвах ремни, прикрепляющие крылья, сплетены в виде розетки, чтобы по-

казать, что божество летает, а не ходит. От жезла остался один конец в левой руке; остальная часть потеряна, что доказывает, что статуя привезена извне, где и потеряла этот кусок; так как Меркурий, кроме головы, найден без всякого повреждения, то и жезл должен был быть тут же.

Многие выставленные публично бронзовые статуи были позолочены; следы такой позолоты видны до сих пор на конной статуе Марка Аврелия, на обломках четырех коней и колеснице, стоявших на геркуланском театре, а особенно на капитолийском Геркулесе [344]. Прочность позолоты на этих статуях, много веков скрытых под землею, зависит от толщины листового золота: оно чеканилось далеко не так тонко, как теперь. Буонаротти [345] показал большую разницу в их взаимных отношениях. Оттого-то так прекрасно сохранились золотые украшения двух засыпанных комнат императорского дворца, находящихся на Палатине в вилле Фарнезе: золото на них свежо, как новое, а между тем комнаты эти очень сыры, потому что покрыты землею. Нельзя видеть без удивления небесно-голубые дугообразные полосы с маленькими золотыми фигурами. Позолота сохранилась также в развалинах Персеполя [346].

Позолота при помощи огня производится, как известно, двумя способами: один из них называется амальгамированием, другой в Риме — „allo Spadaro", что значит — „по способу шпажника". Второе производится посредством листового золота, при первом же способе золото плавится в кислоте. В это растворенное золото вливается ртуть и затем вся смесь ставится на несильный огонь; кислота тогда испаряется, а ртуть смешивается с золотом и образует род мази, которой и смазывают заранее вычищенный металл при высокой температуре. Сначала этот слой бывает черного цвета, но когда его подвергнут снова действию огня, золото принимает свой натуральный блеск. Эта позолота как бы сливается с металлом, но не была известна древним: они золотили только листовым золотом, после того как предмет обкладывался или обтирался ртутью; а прочность позолоты зависит, как сказано выше, от толщины листов, положение которых еще и сейчас видно на лошади Марка Аврелия.

На мрамор наводили позолоту с помощью яичного белка; теперь это делается посредством чеснока, которым натирают мрамор, а затем покрывают его слоем гипса, на который наносится позолота. Некоторые употребляют для этого фиговое молоко — жидкость, выделяемая начинающими созревать сорванными фигами. На некоторых мраморных статуях до сих пор видны следы позолоты волос, как это было уже упомя-



Гермес (Меркурий) из Геркулана
Бронза. IV в. до н. э. Неаполь. Национальный музей

нуто выше; сорок лет назад была найдена нижняя часть головы, похожей на Лаокоона, вся вызолоченная, но позолота на ней нанесена не на гипс, а непосредственно на мрамор.

К бронзовым работам надо отнести и монеты, чеканка которых у греков различна, смотря по различной древности искусства. В древнейшие времена она делалась плоской, в эпоху же процветания искусства и в последующие времена — более выпуклой; в первом случае очень старательно, во втором — обобщенно. О старинных монетах с двумя штемпелями я говорил в начале 3-го отдела этой главы.

Здесь я приведу неизвестную еще надпись в вилле Альбани, в которой упоминается о позолоте монет:

FECIT MINDIA HELPIS JULIO THALLO
MARITO SUO BENE MERENTI QUI FECIT
OFFICINAS PLUMBARIAS TRASTIBERINA
ET TRICARI SUPERPOSITO AURI MONETAE

(Сделала... Эльпида Юлию Таллу, мужу своему достойному, который исполнял работы в свинце... и по наложению золота на монеты...).

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ

О ЖИВОПИСИ ДРЕВНИХ ГРЕКОВ

После этого, четвертого отдела, — а именно после рассмотрения механической части искусства, — в пятом и последнем отделе этой главы идет исследование живописи древних, которую в наше время можно изучать с бо́льшей основательностью, чем раньше, после открытия сотен старинных картин в Геркуланее. При всем том мы должны постоянно, помимо литературных свидетельств, уметь делать заключения о красоте на основании того, что по зрительному впечатлению не может быть иным, как посредственным; мы должны считать себя счастливыми, что можем, как после кораблекрушения, собрать отдельные доски.

Сначала я дам несколько сведений о лучших открытых картинах, а затем о времени, в которое они, вероятно, были написаны, с перечислением картин греческих и римских; наконец, будет исследован род самой живописи.

I. О СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ ВООБЩЕ

Кроме четырех картин, нарисованных на мраморе, все остальные найденные картины принадлежат к стенной живо-

писи. Плиний говорит, что знаменитые художники не писали никогда своих картин на стенах [347], но это неосновательное его суждение доказывает еще раз, как совершенны были лучшие произведения древности, так как некоторые из оставшихся, бывшие, вероятно, по сравнению с картинами знаменитых художников, посредственными, обнаруживают большую красоту рисунка и кисти.

Первые картины писались на стенах: уже халдеи украшали свои комнаты живописью, как мы читаем у пророков [348], что не значит, как это думает некто, что они вешали на них картины [349]. Полигнот, Онат, Павзаний и другие знаменитые художники были известны своими работами по украшению храмов и других общественных построек: даже Апеллес, кажется, разрисовал стены одного пергамского храма [350]. Служило к пользе искусства, что комнаты, оклеенные обоями, не были в ходу, и стены раскрашивались. Древние люди не любили смотреть на пустые стены; и там, где это было слишком дорого, стены, если не покрывались фигурами, то окрашивались в различную краску с выделением отдельных полей.

II. ОБ ОСТАВШИХСЯ КАРТИНАХ, НАПИСАННЫХ НА СТЕНАХ

В Риме сохранились следующие старинные картины: так называемые Венера и Рома во дворце Барберини, Альдобрандинская свадьба, так называемый Марк Кориолан, семь вещей в галлерее коллегии Св. Игнатия и одна картина у кардинала Альбани.

Фигуры на первых двух картинах написаны в натуральную величину: Рома сидит, а Венера лежит; голова последней, так же как и Амуры и другие аксессуары, была дополнена художником Карло Маратта. Эта фигура была найдена в земле при постройке дворца Барберини, и думают также, что там же была найдена и Рома. Когда император Фердинанд III заказал копию с этой картины, то было найдено письменное известие, что она открыта в 1656 г. у Баттистерия Константина [351], и по этой причине ее причисляют к работам того времени. Из напечатанного письма комендатора дель Поццо к Ник. Гензиусу, я вижу, что картина эта была найдена годом ранее, и именно 7 апреля 1655 г., но не сказано, в каком месте; ее описал Ла-Шосс [352]. Другая картина, называемая „Торжествующий Рим“ и состоявшая из многих фигур, была прежде в том же дворце, а теперь оттуда исчезла [353] Так называемый Нимфеум в том же месте [354] уничтожен сыростью, и я думаю, что то же случилось и с предыдущей картиной.

Оба последние произведения состоят из фигур, вышиною около двух пальмов, так называемая „Свадьба“ была открыта недалеко от св. Марии Маджоре, на месте, где прежде были сады Мецената[355]. Другая картина, а именно Кориолан, не исчезла, как предполагает Дю-Бо[356], а стоит до сих пор под сводами терм Тита в большой нише, в которой прежде стоял Лаокоон и которая засыпана до свода.

Семь картин Иезуитской коллегии взяты из свода, находившегося у подошвы Палатинского холма, на стороне большого цирка. Лучшие из них — Сатир, пьющий из рога, вышиною в два пальма, и маленький ландшафт с фигурами, величиною в один пальм, превосходящий все ландшафты в Портичи. Восьмая картина досталась аббату Франкини, тогдашнему великогерцогскому тосканскому посланнику в Риме; от него получил ее кардинал Пассионеи, а после смерти последнего — кардинал Александр Альбани: она изображает жертвоприношение, совершаемое тремя фигурами, и гравирована Моргеном в приложении к „Древним картинам“ Бартоли. В середине ее стоит на пьедестале небольшая неодетая фигура мужчины, держащая в поднятой левой руке щит, а в правой — короткую палицу, усеянную зубцами, вроде тех, которые употреблялись прежде в Германии. С одной стороны этой фигуры стоит небольшой жертвенник, с другой — сосуд, и оба предмета дымятся. С обеих сторон картины стоят одетые фигуры женщин с диадемами, из которых правая держит в руках блюдо с фруктами.

Куски более мелких картин, найденные между развалинами дворца императоров и перевезенные оттуда в Парму, совсем испорчены от сырости. Вместе с другими сокровищами Пармской галлереи они оставались около двадцати лет в своих ящиках под сырыми сводами, и когда их оттуда вынули, то нашли одни куски штукатурки без картин; их и можно видеть в неоконченном королевском замке Капо ди Монте в Неаполе. Но картины эти были очень посредственны, и потеря эта небольшая. В тех же развалинах найдена нарисованная кариатида, поддерживающая часть потолка: она сохранилась и стоит в Портичи между геркуланскими картинами. Последние частью найдены в 1722 г. в вилле Фарнезе, частью же стояли по стенам большого зала в 40 пальмов длины, открытого в 1724 г. Стены этого зала были разделены архитектурными украшениями на поля различной величины: на одном из таких полей женская фигура выходит из корабля, ее ведет молодой мужчина, который, кроме плаща, висящего сзади с плеч, не имеет одежды. Торнбуль напечатал гравюру с этой картины[357].

Картины на гробнице Цестия[358] исчезли бесследно от сырости; от овидиевой гробницы, находящейся на Виа Фламиния в полутора милях от Рима, остался от различных сцен только кусок стены с изображением Эдипа и Сфинкса[359], вделанный теперь в стены зала виллы Альтиери. Беллори говорит еще о двух картинах этой виллы, которых теперь там нет; Вулкан и Венера с другой стороны той картины являются новой работой.

В XVI в. можно было еще видеть картины в развалинах терм Диоклетиана[360]. Кусок старинной картины дворца Фарнезе, приведенный дю Босом[361], в Риме вовсе неизвестен. Из геркуланских стенных картин самые большие находились в пустых нишах круглого, довольно большого храма, вероятно, в честь Геркулеса; они изображают Тезея после победы над Минотавром, рождение Телефа, Хирона с Ахиллесом и Пана с Олимпом. Тезей не дает понятия о той красоте, которой прославился этот герой и благодаря которой, придя в Афины, был принят за молодую девушку[362]. Я хотел бы его видеть с длинными распущенными волосами, как в действительности носили их Тезей и Язон, когда последний впервые пришел в Афины. Тезей должен был походить на Язона, описанного Пиндаром[363]; красота их удивляла весь афинский народ, думавший, что к ним явился Аполлон, или Вакх, или Марс. В Телефе Геркулес не похож на греческого Алкида, и остальные головы весьма обыденны. Ахилл на третьей картине стоит в спокойной непринужденной позе, но лицо его заставляет думать; в его чертах выражено как бы многообещающее предвестие будущего героя, а в глазах, внимательно устремленных на Хирона, можно прочесть выдающуюся любознательность и стремление скорее окончить юношеские учебные годы и означить отведенный ему короткий срок лет великими подвигами. На лбу заметно выражение благородного стыда и упрека за неспособность, так как его учитель отнял у него плектрум для игры на лире и поправляет его ошибку. Лицо красиво в том смысле, как это понимает Аристотель[364]: юношеская прелесть и очарование смешаны с гордостью и чувствительностью. На гравюрах, сделанных с этой картины, лицо Ахилла почти бессмысленно, глаза устремлены куда-то вперед, тогда как он должен смотреть на Хирона.

Было бы желательно, чтобы четыре рисунка на мраморе в том же месте, из которых один означен именем художника, и фигуры, на нем представленные, были произведением руки великого художника: художником был Александр, живописец из Афин; кажется, что три остальные вещи — также произведение его рук. Но, судя по его работе, нельзя составить



Ахилл и кентавр Хирон
Фреска из Геркулана I в. до н. э. Неаполь. Национальный музей

себе особо хорошее понятие об этом художнике: головы плоски, а руки некрасиво нарисованы; так называемые конечности выдают художника. Эти „монохроматы“ или одноцветные картины написаны киноварью, сделавшейся черной от огня, что обычно бывает; древние употребляли эту краску для подобных картин[365].

Лучшие из этих картин изображают танцовщиц-вакханок. Особенно хороши центавры, не более пяди вышиною, нарисованные на черном фоне. В работе видна мастерская и опытная рука художника. Но все же хотелось бы иметь более законченные картины, так как все, имеющиеся налицо, исполнены с большой легкостью, как бы одним взмахом кисти. Этому желанию суждено было исполниться в 1761 г.

Работая в одной уже почти расчищенной комнате старого засыпанного города Стабий, приблизительно в восьми итальянских милях от Портичи, работники нащупали внизу под стеною еще твердый слой земли; ударив поглубже заступом, они нашли четыре куска стены, из которой два разбились от удара. Это были четыре картины, вырезанные вместе со стеною, которые я намерен описать подробнее; они были прислонены к стене и сложены парно одна с другой, так что разрисованная сторона оставалась наружу. Вероятно, эти куски были вывезены из Греции или Великой Греции с намерением вделать их в стену. Эти четыре картины окружены нарисованным цветным бордюром, снаружи белым, посредине фиолетовым, а с краю — зеленым; этот бордюр обведен коричневыми линиями, все вместе не толще мизинца. Кругом этого идет другая полоса белого цвета и толщиною в палец. Фигуры имеют в вышину два пальма и два дюйма римской меры.

Первая картина состоит из четырех женских фигур, из которых главная с лицом, обращенным наперед, сидит в кресле и правой рукой отводит от лица свой пеплос, мантию, накинутую на голову; пеплос этот фиолетового цвета со светлозеленой каймой, нижнее же платье — телесного цвета. Левой рукой она опирается на плечо красивой юной девушки, стоящей рядом с нею, в белой одежде, правой рукой, касающейся подбородка, и лицом, обращенным в профиль. Первая фигура, в знак своего достоинства, имеет под ногами скамеечку. С другой ее стороны стоит другая красивая женская фигура, с лицом, обращенным наперед, которой причесывают волосы; правой рукой она прикрывает себе грудь, левая протянута у ней вдоль тела, и пальцы ее делают такое движение, как будто она хочет взять аккорд на фортепьяно. Платье ее — белого цвета с узкими рукавами, доходящими до кисти, мантия — фиолетовая с вышитой каймой, в палец

толщиною. Фигура, ее причесывающая, поставлена выше, и хотя стоит в профиль, но так, что виден конец скрытой брови, а на другой брови волоски сделаны яснее, чем на всех других фигурах. Ее внимание можно прочесть в глазах и в сжатых губах. Рядом с ней стоит маленький низкий столик на трех ножках, доходящий только до половины ног соседней фигуры, на котором положен небольшой ящик, поверх которого брошены лавровые ветки; тут же лежит фиолетовая повязка, долженствующая, возможно, украсить голову убираемой фигуры. Под столиком стоит изящный высокий сосуд, достигающий почти доски стола, с двумя ручками, судя по прозрачности и по цвету, сделанный из стекла.

Вторая картина изображает, вероятно, трагического поэта: последний сидит с лицом, обращенным к зрителям в белой длинной одежде, доходящей до ног, какую носили действующие лица трагедии [366], и с длинными рукавами.

Ему можно дать лет пятьдесят, бороды у него нет [367]. Под грудью у него повязана желтая повязка шириною в маленький палец, вероятно, намек на музу трагедии, носившую, по большей части более широкий пояс, чем другие музы, как было уже сказано во втором отделе этой главы. В правой руке он держит стоящий длинный посох, в длину копья (hasta pura), с желтым набалдашником, шириною в палец, подобный тому, который держит Гомер в сцене своего апофеоза [368]. В левой руке у него меч, лежащий поперек ног, покрытых красным платком, но меняющегося цвета (colore cangiante), который с колен падает вдоль стула; перевязь меча — зеленого цвета. Здесь меч имеет, вероятно, то же значение, как на аллегорической фигуре Илиады в апофеозе Гомера, ибо в Илиаде заключаются главные темы для трагедий. Спиной к этой главной фигуре стоит другая женская, с обнаженным правым плечом и в желтом одеянии [369]; правым коленом она склоняется перед трагической маской в высоком парике, называемом „онкос“, поставленной на подставку, как на пьедестал. Маска стоит в неглубоком ящике, боковые стороны которого вырезаны; ящик этот, или футляр, накрыт голубым платком с белыми полосами, оканчивающимися двумя короткими шнурками, связанными узлом. Коленопреклоненная фигура, тень от которой падает на пьедестал, пишет на нем кистью, вероятно, название трагедии, но вместо букв видны только неопределенные знаки. Я думаю, что это — трагическая муза Мельпомена, особенно потому, что она изображена девственницей, ибо волосы ее связаны узлом на темени, а, как сказано выше, такую прическу носили только незамужние. Позади подставки и маски стоит мужская фигура, опершись



Сцена туалета

Фреска из Геркулана I в. н. э. Неаполь. Национальный музей

на длинную палку. Трагический поэт устремил глаза на пишущую музу.

Третья картина состоит из двух неодетых мужских фигур с лошадью. Одна сидит, с лицом, обращенным вперед, и выражает большое внимание к речи второй фигуры; в чертах лица видно много юношеского огня и предприимчивости; повидимому, фигура эта изображает Ахиллеса. Кресло его покрыто пурпурным сукном, закрывающим также его правую ляжку, на которой покоится правая рука; плащ его, брошенный назад, тоже красного цвета. Красная краска воинственна и была обычным цветом спартанцев на войне; пурпуром же покрывали древние свои ложа [370]. Ручки кресла опираются на сфинксов, лежащих на сидении, как на кресле Юпитера [371] на барельефе виллы Альбани и как это изображено на одной камее [372], где ручки кресла лежат на коленопреклоненных фигурах; поэтому они довольно высоки; на одной ручке лежит левая рука сидящего. На одну из ножек кресла упирается меч в ножнах, длиною в 6 дюймов на зеленой перевязи, как и меч трагика. Меч держится на перевязи посредством двух колец, которые сделаны подвижными на наружной отделке ножен. Другая фигура, могущая быть Патроклом, опирается на посох, поддерживаемый левой рукою, под правым плечом, а правая рука поднята как бы при повествовании; одна нога заложена за другую; у этой фигуры, а также у лошади недостает головы.

Четвертая картина состоит из пяти фигур. Первая изображает сидящую женщину с обнаженным плечом, с головой, убранной плющем и цветами, и со свитком в правой руке. Цвет ее платья — фиолетовый, а башмаков — желтый, как и на причесываемой фигуре первой картины. Против нее стоит молодая женщина, играющая на арфе, вышиною в пять с половиною дюйма. В правой руке у нее ключ для настройки с двумя крючками, наподобие греческого γ, с той только разницей, что здесь крючки изогнуты, как и на бронзовом ключе того же музея, крючки которого оканчиваются лошадиными головками и который имеет 5 дюймов в длину. Может быть, что инструмент в руках музы Эрато [373] того же музея не плектрум, а ключ для настройки, ибо на нем тоже два крючка, загнутых, однако, внутрь, тем более, что муза и не нуждается в плектруме, так как левой рукой она играет на арфе. Арфа нашей фигуры семиструнная и снабжена семью колками на валике, называемом „антикс“ [374]. Между этими двумя фигурами сидит флейтист в белой одежде, играющий на двух прямых флейтах, [375] длиною в полпальма. Такие флейты привязывались ко рту особой повязкой, скреплямой за ушами и называемой

„сомион“; на флейтах обозначены различные надрезы, показывающие, из скольких частей состоял инструмент. Части костяных флейт в геркуланском музее не имели „вставок“ (мне нехватает здесь слова), а надевались, очевидно, на другую трубку, металлическую или из проточенного дерева; последнее можно видеть на окаменелой трубке с двумя частями флейты в том же музее; а в музее в Кортоне есть флейта из слоновой кости, куски которой вправлены на серебряную трубку. Позади первой фигуры стоят две мужские фигуры, завернутые в плащи, из которых передний цвета морской воды. Волосы как мужских, так и женских фигур коричневые; но это не дает правила для цвета волос, так как на картинах, описанных Филостратом, Гиацинт и Пантия изображены были с черными волосами, как их должна была иметь красавица, описываемая Анакреоном; а у Нарциса и Антилоха они были, наоборот, белокурые. Судя по Гомеру и Пиндару, Ахиллес был блондин, как и Менелай у обоих, а грации — у последнего поэта. Такие же волосы у Ганимеда на описанной старинной картине, а также у женских фигур на так называемом Кориолане. Поэтому было бы весьма неосновательно говорить вместе с Афинеем, что Аполлон был дурно написан только потому, если бы ему вместо черных кудрей придали белокурые волосы [376]. Греческие женщины даже красили волосы, чтобы быть белокурыми [377].

При описании этих картин, я руководствовался принципом, что надо описывать, что есть, а не то, что мы желаем, чтобы написали или не написали древние. Мы были бы благодарны Павзанию, если бы он оставил нам о многих произведениях знаменитых живописцев такое же подробное описание, как о картинах Полигнота в Дельфах.

После описанных открытий в вилле Фарнезе в самом Риме не было найдено ничего особенного по части старых картин. Весною 1760 г., когда в вилле Альбани копали землю для устройства каменного стока воды, нашли в земле несколько кусков осыпавшейся стенной штукатурки, должно быть, со старого надгробного памятника, на сухой извести которой были нарисованы частью фигуры, частью украшения. На двух лучше всего сохранившихся кусках можно различить Амура в разлетающемся голубоватом одеянии, едущего на зеленом морском чудовище. На другом куске осталось тело небольшой женской фигуры с сохранившеюся правой рукой, на безыменном пальце которой видно кольцо. На руку и на нижнюю часть тела накинута красноватая одежда. Оба эти куска принадлежат пишущему эти строки.

Из картин, найденных в могилах в Корнето близ Чивита

Веккии, некоторые были гравированы на меди [378]; от них же самих ничего не осталось, за исключением следа женской фигуры с венком на голове. Некоторые погибли от действия воздуха, после того как была открыта гробница, другие были уничтожены заступом в поисках клада за стеною. В стране этой, населенной прежде этрусками, которых называли тарквиниями, множество холмов, под которыми столько же гробниц, высеченных из туфа, но вход в них засыпан, и если бы кто-нибудь взял на себя издержки на их раскопку, то там нашлись бы не только этрусские надписи, но и картины на стенах.

После того как долгое время в Риме не находилось хорошо сохравнившейся древней живописи и было мало на это надежды, в сентябре 1760 г. появилась картина, подобной которой никто до сих пор не видел и которая затмила даже известные дотоле геркуланские картины. Она изображает увенчанного лаврами Юпитера (в Элиде на нем был венок из цветов) [379], который собирается поцеловать Ганимеда, правой рукой протягивающего ему чашу, украшенную барельефами, а в левой руке, держащего сосуд, из которого он наливал амброзию богам. Картина вышиною в 8 пальмов, а шириною в шесть, так что обе фигуры в натуральную величину. Ганимед, ростом с шестнадцатилетнего отрока, совершенно обнажен; Юпитер имеет белую одежду вокруг нижней части тела; а под ногами у него скамеечка. Любимец Юпитера без сомнения одна из прекраснейших фигур, завещанных нам древностью, и лицо его дышит такой негой, что вся жизнь его представляется одним поцелуем.

Картина эта была открыта иностранцем, поселившимся в Риме около четырех лет назад, кавалером Диэль де Марсильи из Нормандии, прежде бывшим лейтенантом гренадеров королевской фрацузской гвардии. Он снял ее тайно со стены, на которой она находилась, а так как секретность этой находки не позволяла распилить стену и сохранить картину в целости вместе с нею, то он снял лишь верхний слой штукатурки кусками и в таком виде во многих кусках привез это редкое сокровище в Рим. Из боязни быть выданным, он имел дело с одним только каменщиком, работавшим в его доме, и ему-то он заказал гипсовую форму в величину картины, в которую он сам и уложил куски как следует.

Спустя некоторое время он привез в Рим две другие картины, тоже отдельными кусками, соединение которых было поручено специалистам. Эти два произведения меньше первого, и фигуры на них в 2 пальма вышиною. Одно изображает трех танцующих женщин, как бы ликующих по случаю

сбора винограда; все три, обнявшись, составляют прелестную группу. Все три приподнимают правую ногу как бы в такт музыки. На них надето лишь нижнее платье, доходящее им до колен, но в танце часть ляжки обнажилась, как и грудь, под которой платье у двоих подвязано поясом. Верхнее платье, пеплос, на двух фигурах накинуто лишь на плечо и разлетается у одной змеевидными складками наподобие этрусских одеяний; у третьей его совсем нет. Мужская фигура, с увенчанной головой и в короткой тунике, прислонилась к колонне, выпрямив ноги, и играет на свирели; рядом, на подставке, стоит лира. Между нею и танцующими стоит на этой подставке высокий пьедестал (циппус), а на последнем — маленькая фигура, повидимому, индийского Бахуса, с бородою. На другой стороне стоят тирсы танцующих, как бы прислоненные к стене, а внизу — корзина с плодами, крышка которой лежит тут же, рядом с опрокинутой бутылкой.

Вторая картина изображает миф об Эрихфонии. Паллада, хотевшая тайно воспитать этого ребенка, поместила его в закрытой корзине и дала на сохранение Пандрозе, дочери афинского царя Кекропса; две сестры Пандрозы не могли удержаться, чтобы не посмотреть на доверенное, уговорили последнюю открыть корзину и с удивлением увидели в ней ребенка со змеиными хвостами вместо ног. Богиня наказала дочерей Кекропса, приведя их в бешенство, под влиянием которого они сбросились со скалы акрополя; Эрихтоний же был воспитан в ее храме в Афинах. Так рассказывает нам Аполлодор этот миф [380]. Храм обозначен на правой стороне картины простым порталом, стоящим на скале [381]: перед храмом стоит большая круглая корзина, вроде „мистериальной“, крышка которой приподнята, и из-под нее выползают две змеи — ноги Эрихфония. Паллада — с копьем в левой руке, правую протягивает к крышке корзинки, чтобы ее закрыть; около ног у нее гриф и сосуд на базе. Против нее стоят три дочери Кекропса, поза которых выражает желание оправдаться и извиниться в своем поступке, и богиня строго смотрит на них. На первой из них диадема и браслеты, обвивающие несколько раз пясти рук. Судя по одеждам, это — одна из самых старых между старинными картинами.

Обладатель их внезапно умер в августе 1761 г., не открыв никому из знакомых местонахождения картин, которое и теперь (в апреле 1762 г.) неизвестно, несмотря на все старания, к этому приложенные. По его смерти, из квитанции об уплате трех тысяч пятисот скуди, стало известным, что он достал из того же места три другие картины, из которых две с фигурами в натуральную величину; одна изображает Аполлона

с его любимцем Гиацинтом. Больше ничего неизвестно об этих картинах, и, вероятно, они вывезены в Англию вместе с седьмой, проданной за четыре тысячи скуди, от которой я видел лишь рисунок. Главная фигура изображает Нептуна в натуральную величину, как и все другие фигуры, обнаженного по пояс, перед ним стоит Юнона в позе, выражающей просьбу, с коротким скипетром в руке, такой же длины, как и в другом месте [382] у геркуланской Юноны [383]. Возле нее Паллада, обратившая лицо в ее сторону, как бы внимательно выслушивая. За креслом Нептуна стоит другая молодая женская фигура, завернувшаяся в свой плащ и полная раздумья, поддерживающая лицо правой рукой, опирающейся на левую под локтем. Одежда Нептуна — цвета морской воды, платье Юноны—белое, плащ светложелтый; Паллада одета в красновато-фиолетовый цвет, другая фигура — в темножелтый. Я где-то читал, что Фетида открыла заговор богов против Юпитера, в котором Юнона была главной заговорщицей; может быть, это здесь и изображено, и младшая фигура — это Фетида *.

III. О ВРЕМЕНИ, КОГДА БОЛЬШИНСТВО ЭТИХ КАРТИН БЫЛО СДЕЛАНО

Что касается времени, когда были сделаны картины, найденные в Риме или Геркулане, то о большинстве их можно сказать, что они написаны в эпоху императоров, и другие, кажется, также, ибо они найдены в засыпанных комнатах дворца императоров или в термах Тита. „Рома“ дворца Барберини, очевидно, принадлежат к позднейшему времени, а картины, которые были в овидиевой гробнице, как и сама гробница, относятся к эпохе Антонинов, что доказывают ее надписи. Геркуланейские (кроме четырех последних), вероятно, не старее тех, ибо они изображают ландшафты, гавани, дачи, леса и другие виды, а первый живописец, писавший это, был некий Лудио, времени Августа. Древние греки не стояли за безжизненные изображения, которые только развлекают глаз, но оставляют праздным ум. Во-вторых, изображенные на этих картинах здания совсем неправильные, и их фантастические и странные украшения свидетельствуют о времени, когда в искусстве кончилось царство хорошего вкуса. Это доказывается и надписями, из которых ни одна не принадлежит

* Описанные картины из „Собрания Диэля Марсильи“ были объявлены известным художником Дж. Казановой за поделки его собственной работы, что вызвало целый скандал. „Ганимед“ был работою Менгса.

(*Ред.*)

к эпохе до императоров. Я могу привести пару надписей. Некоторые относятся к эпохе Веспасиана.

По свидетельству Плиния, мы можем заключить, что в те времена живопись была уже при последнем издыхании.

IV. ЧЬЕЙ РАБОТЫ ЭТИ КАРТИНЫ, РИМСКИХ ИЛИ ГРЕЧЕСКИХ ХУДОЖНИКОВ?

На вопрос, чьей работы большинство этих картин, греков или римлян, я склонен утверждать первое, ибо известно, каким большим уважением пользовались греческие художники в Риме во время императоров; а на геркуланских картинах это уже видно из греческих подписей муз. Но между этими картинами имеются и картины римской работы, что доказывается латинскими письменами на написанных свитках. Во время моего первого посещения этого города, в 1759 г., там была найдена половина небольшой красивой женской фигуры, возле которой стояли буквы DIDV; фигура эта в своем роде так же хороша, как и всякая другая, там находящаяся. Во второй части будет сказано о том, что Нерон украсил свой золотой дворец с помощью одного римского живописца.

V. О СПОСОБАХ ЖИВОПИСИ, ОСОБЕННО СТЕННОЙ

Об этом предмете, т. е. о способе писать красками вообще и на стене в особенности, можно сделать несколько различных замечаний, частью касающихся приготовлений к живописи, т. е. облицовки и грунтовки стен, отчасти же самого способа писать на них красками. Облицовка стен была различна, смотря по месту, особенно в отношении пуццоланы, которая на старинных зданиях близ Рима и Неаполя совсем не похожа на ту, что находится на старинных зданиях вдали от этих городов. Ибо так как этот минерал добывается только около этих двух городов, то здесь для первой непосредственной облицовки стен известь смешивалась с пуццоланой и давала смесь серого цвета; в других местах для такой облицовки употреблялся толченый травертино или мрамор; можно найти иногда смесь с толченым алебастром; последний распознается по прозрачности мелких кусков. Живопись в Греции не имела грунта из пуццоланы, которой там не было.

Эта первая облицовка стены бывает в добрый палец толщиной. Второй слой состоит из извести, смешанной с песком или мелкотолченым мрамором, и этот слой в три раза тоньше первого. Подобная облицовка встречалась обыкновенно

в расписанных гробницах, и на таких же стенах написаны геркуланские картины. Иногда верхний слой так тонок и бел, что кажется чистым гипсом или известью, как на картине, представляющей Юпитера и Ганимеда, и некоторых других, найденных там же; этот слой толщиной с толстую соломину. На всех картинах как с сухим, так и с мокрым грунтом наружный слой сглажен самым тщательным образом, как стекло, что при втором роде живописи и при очень тонком грунте требует очень большой ловкости и быстроты исполнения.

Нынешняя заготовка стен для фресок или сырой грунт несколько иного рода, чем в древности: грунт приготовляется из извести и пуццоланы, потому что известь, смешанная с мелкотолченым мрамором, высыхает слишком быстро и мгновенно втягивает в себя краску.

Поверхность не сглаживается, как в древности, а оставляется шероховатой и делается как бы зернистою посредством твердой щетинистой кисти, для того чтобы лучше впитать краску, ибо на слишком гладкой поверхности она бы, как полагают, расплылась.

Затем надо рассмотреть самый способ писания красками, исполнение живописи на мокром грунте, что называлось udo tectorio pingere, и живопись на сухих грунтах; ибо о старинном роде живописи на дереве у нас нет особых сведений, за исключением того, что древние писали на белом фоне [384], может быть, по тем же причинам, почему, по словам Платона, для окраски в пурпур выбиралась самая белая шерсть [385].

В писании картин на мокром грунте древние художники, очевидно, поступали приблизительно так же, как новые. Теперь, после того как приготовлен картон в величину картины и наложен сырой грунт в количестве, которое может быть исполнено в один день, на картоне этом накалываются иголкой очертания фигур и их главных частей. Эта часть рисунка накладывается на нанесенный грунт, а затем присыпается тонко очиненным углем, благодаря чему контуры обозначаются на грунте. Это называется „припорошивать“; так же работал и Рафаэль, как я вижу из его рисунка углем, изображающего детскую головку, в собрании рисунков кардинала Альбани. По этим присыпанным очертаниям проводят острием, отчего они запечатлеваются в сыром грунте; такие углубленные контуры ясно видны на произведениях Микель-Анджело и Рафаэля. В этом последнем отношении древние художники отличаются от новых: на старых картинах очертания не вдавлены, а проведены с большой законченностью и уверенностью, как по дереву или полотну.

Живопись на мокром грунте была, повидимому, у древних

менее распространена, чем по сухому, ибо большинство геркуланских картин написано последним способом. Он распознается по различным слоям красок: на одних, например, общий грунт черный, на нем сделано поле какой-нибудь формы или проведена длинная полоса киноварью, и фигуры нарисованы на этом втором фоне. Фигура стала незаметной или совсем отскочила, а красное поле так чисто, как будто на нем ничего не было. Другие картины, хотя и кажутся однородными с этими, нарисованы на мокром грунте, но пройдены напоследок сухими красками, как Ганимед и другие, найденные в том же месте.

Ныне видят признаки сухой живописи в выпуклых мазках кисти; но это неверно, так как на картинах Рафаэля, написанных на мокром грунте, усматривается то же самое. Выпуклые же черты кисти произошли оттого, что художник переписывал местами свою картину уже насухо, что делали и последующие живописцы. Краски на старинных картинах по сухому грунту наносились, вероятно, с помощью особой клеевой воды, ибо они прекрасно сохранились в продолжение стольких веков, и по ним можно без всякого вреда провести сырой губкой или тряпкой. В городах, засыпанных Везувием, находили картины, совсем затянутые жесткой корой из пепла и сырости; отделить ее можно было с большой трудностью при помощи огня, но и от этого картины не пострадали. Картины, написанные на мокром грунте, выдерживают даже прикосновение крепкой водки, которой смывают слой каменистой нечистоты и чистят их.

Что касается исполнения, то большинство старинных картин набросано быстро, подобно первой мысли рисунков; так легко и бегло набросаны фигуры танцовщиц и другие геркуланские фигуры на черном фоне, которыми восхищаются знатоки.

Быстрота, однако, была уверенна, как судьба, что проистекало от знания и опыта. Способы письма у древних были пригоднее, чем в наше время, для передачи высокой степени жизненности и настоящей телесной краски; ибо так как под влиянием масла все краски темнеют, то и живопись масляными красками всегда уступает жизни. На большинстве старинных картин свет и тени обозначены параллельными, а иногда и скрещивающимися штрихами, что по-итальянски называется tratteggiare; этого способа часто придерживался и Рафаэль. Другие, более крупные старинные фигуры на манер живописи масляными красками сделаны углубленно и выпукло, т. е. обозначены то уменьшенными, то нарастающими массами темного; на Ганимеде они особенно мастерски

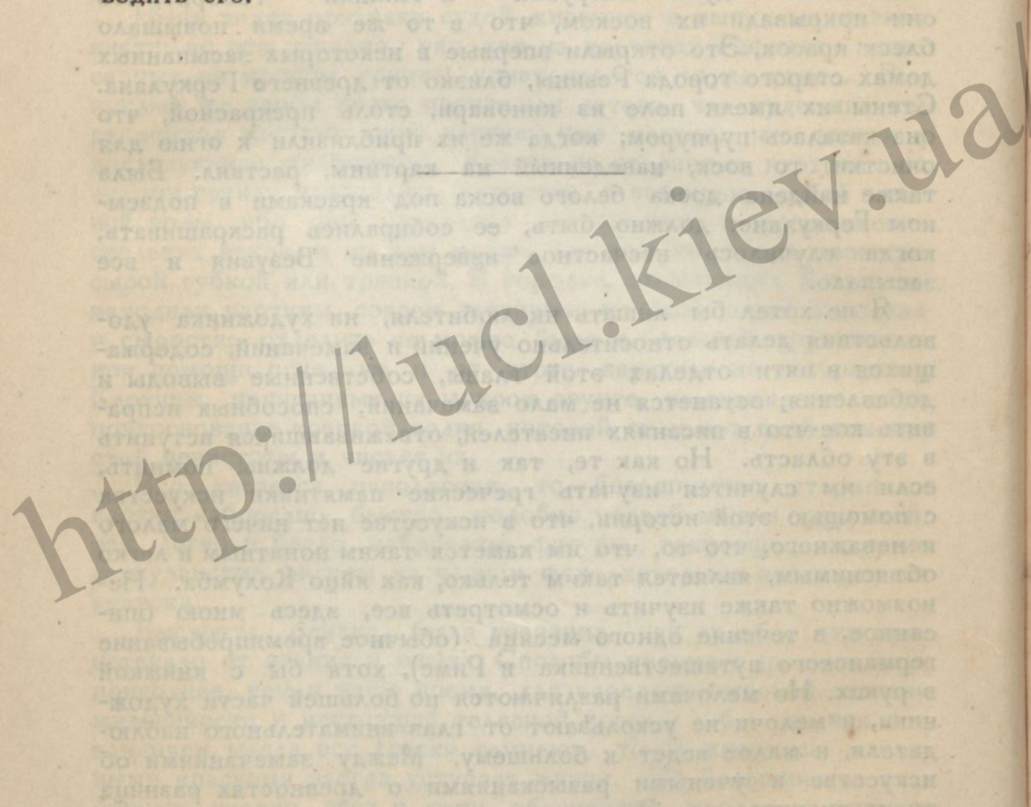
сливаются между собой. Таким же большим путем написаны так называемая барберинская Венера и недавно открытые четыре маленькие картины Геркуланского музея, хотя на иных головах тени еще усилены штриховкой.

Жаль только, что геркуланские картины покрыты лаком, который постепенно обесцвечивает и заставляет отрываться краски: я сам видел в продолжение двух месяцев, как от Ахиллеса отскочило несколько кусков.

Наконец, надо сказать несколько слов об обычае древних охранять картины от порчи, происходящей от сырости и прикосновения воздуха. Витрувий [386] и Плиний [387] говорят, что они покрывали их воском, что в то же время повышало блеск красок. Это открыли впервые в некоторых засыпанных домах старого города Резины, близко от древнего Геркулана. Стены их имели поле из киновари, столь прекрасной, что она казалась пурпуром; когда же их приблизили к огню для очистки, то воск, наведенный на картины, растаял. Была также найдена доска белого воска под красками в подземном Геркулане; должно быть, ее собирались раскрашивать, когда случилось несчастное извержение Везувия и все засыпало.

Я не хотел бы лишать ни любителя, ни художника удовольствия делать относительно учений и замечаний, содержащихся в пяти отделах этой главы, собственные выводы и добавления; останется не мало замечаний, способных исправить кое-что в писаниях писателей, отваживавшихся вступить в эту область. Но как те, так и другие должны помнить, если им случится изучать греческие памятники искусства с помощью этой истории, что в искусстве нет ничего малого и неважного, что то, что им кажется таким понятным и легко объяснимым, является таким только, как яйцо Колумба. Невозможно также изучить и осмотреть все, здесь мною описанное, в течение одного месяца (обычное времяпребывание германского путешественника в Риме), хотя бы с книжкой в руках. Но мелочами различаются по большей части художники, и мелочи не ускользают от глаз внимательного наблюдателя, и малое ведет к большему. Между замечаниями об искусстве и учеными разысканиями о древностях разница очень значительна. Здесь трудно сделать новые открытия, стóящие памятники уже исследованы; но там, в самом известном, можно найти кое-что. Искусство не исчерпано. Но прекрасное и полезное не открываются при первом взгляде, как это думал один немудрый немецкий художник, проведший в Риме две недели; ибо значительное кроется в глубине, а не на поверхности. Первый взгляд, брошенный на прекрасную

статую, для человека, одаренного чувством, подобен взгляду, брошенному на открытое море. Взгляд теряется и застывает, но в повторяющемся созерцании душа становится проще, глаза делаются спокойнее и переходят от общего к частному. Надо объяснять себе произведения искусства, как следовало бы другим объяснять классического писателя. При рассмотрении античного произведения случается то же, что при чтении книги; когда читаешь, кажется, что все понимаешь, а если надо передать прочитанное, оказывается, что многое не понято. И совсем иное дело читать Гомера или, читая, переводить его.



ПРИМЕЧАНИЯ
К ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ

1. Clem. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.
2. Herodot. L. 3. p. 127. l. 11. Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Bas. 1534.
3. L. 5. p. 431. A.
4. Жрец молодого эгейского Юпитера в Эгее (Pausan. L. 7. p. 585. l. 2), исменского Аполлона (Id. L. 9. p. 730. l. 25) и тот, который с ягненком на плечах шел впереди Танагрской процессии в честь Меркурия (Id. L. 9 p. 752 l. 28), были юношами, получившими приз за красоту. Город Эгеста в Сицилии воздвиг надгробный памятник некоему Филиппу, даже не своему гражданину, а уроженцу Кротона, только за его красоту как герою, и ему приносились жертвы (Herodot. L. 5. c. 47).
5. Conf. Pausan. L. 6. p. 457. l. 27.
6. „Χαριτοβλέφαρος" („милобровый"). Diog. Laert. in eius vit. p. 307.
7. Eustath. ad Il. XIX, p. 1185. l. 16. conf. Palmer Exerc. in Auct. Gr. p. 448.
8. Lutat. ad. Stat. Theb. L. 8 v. 198; conf. Barth. T. 3. p. 828.
9. Theocrit. Idil. 12. v. 29—34.
10. Mus. de Her. et. Leand. amor. v. 75.
11. „Каллистеи", см. Athen. Deipn. L. 13. p. 610. B.
12. Athen. l. c. p. 609. E.
13. Aristot. Polit. L. 3. c. 10. p. 87. ed. Sylburg.
14. Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25.
15. Aristot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11. p. 148. Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.
16. Pind. Olymp. 9. v. 152.
17. Pausan. L. 6. p. 490. l. 15.
18. Pind. Olymp. 7. v. 157.
19. Bentley Diss. upon. Phalar. p. 53.
20. Liv. L. 9. c. 16.
21. Lucian pro Imag. p. 490.
22. Жители Липарских островов ставили статуи дельфийскому Аполлону в таком числе, сколько они отняли кораблей у этрусков. Pausan. L. 10. p. 836. l. 7.
23. Pausan. L. 2. p. 148, l. 4; p. 195. l. 32. L. 7 p. 589. l. 36.
24. Id. L. 6. p. 459. l. 12.
25. Plutarch. Apophth. p. 314. ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595. l. 27.
26. Ant. Rom. L. 7 p. 408. l. 24.
27. Id. L. 6. p. 458. l. 5.
28. Ibid. p. 471. l. 29.
29. Pausan. L. 7. p. 582. l. 25.
30. L. 5. p. 199. l. 13.
31. Conf. Hardion Dis. sur. L'orig. de la Rhet. p, 160.
32. Xenoph. Conviv. c. 3. § 5.
33. Liv. L. 29 c. 14.
34. Plat. Apolog. p. 9. ed Bas.
35. Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 20. ed. 1577. 4°.
36. Pausan. L. 2. p. 163. l. 36.
37. Id. L. 8. p. 708. l. 9.
38. Id. L. 5. p. 399. l. 37.
39. Plutarch. Thes. p. 5. l. 32.
40. Pausan. L. 5. p. 397. l. 41.
41. Conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36.
42. Id. L. 8. p. 688. l. 1.
43. Гедуэн (Hist. de Phidias. p. 199) думает этим мнением отличиться от большей части других писателей, а легкомысленный британский автор (Nixon's Essay on a Sleeping Cupid, p. 22), хотя он видел Рим, поет с его голоса.
44. Plin. L. 35. c. 35.
45. Strab. L. 8. p. 354. A.
46. Lucian. Herod. c. 5.
47. Plin. L. 35. c. 35.
48. Картины в Дельфах изображали взятие Трои, как я это нахожу из одного старинного примечания к „Горгию" Платона; там сохранена и надпись этого произведения:

    „Делал меня Полигнот из Фасоса,
    Аглаофонта
    Сын, Илиона конец жалостный
    изобразив".
49. Herodot. L. 3. p. 119. l. 32, 36.
50. Theodor. Prodrom. ep. 2. p. 22.

51. Athen. Deipn. L. 2. c. 9.
52. Juvenal. Sat. 12. v. 43.
53. Vit. Hom. p. 359. l. 22.
54. Athen. Deipn. L. 11. p. 470. F. 471. B. 486. C.
55. Cic. ad. Q. Fratr. L. 3. ep. 7.
56. Pausan. L. 5. p. 398. l. 8.
57. Eclog. 3. v. 37.
58. Demosth. Речь „о союзе". p. 71 b.
59. Pausan. L. 7. p. 580. l. 11.
60. Plin. L. 35. c. 37.
61. Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 4 p. 220. l. 47.
62. Pausan. L. 6. p. 465. l. 35; p. 487. l. 25; p. 488. l. 34. p. 489. l. 2; p. 493. l. 16.
63. Polyb. L. 4. p. 340. D.
64. Его называли живописцем теней („скиаграфом", Hesych). Отсюда видна причина этого названия, и потому следует поправить Гезихия, принимающего „скиаграфа" за „скенографа", т. е. живописца палаток.
65. Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10.
66. Strab. L. 14. p. 944.
67. De Virtut. u. Legat. ad. Caj. p. 567.
68. L. 8. p. 695. l. 23.
69. Conf. Casaub. Animadv. in Sueton. p. 39. D.
70. De Orat. L. I. c. 3.
71. Pausan. I. 6. p. 465. l. 22. conf. p. 480. l. 20.
72. Id. L. 6. p. 453. l. 26.
73. De Fin. L. 2. c. 34.
74. De Nat. deor. L. 1. c. 21.
75. Hecub. v. 602.
76. Carlet. Viag. v. 7.
77. Aristoph. Pac. v. 761.
78. Aristoph. v. 82. Polluc. Onom. L. 4. Sect. 102.
79. Eurip. Androm. v. 598.
80. Nicomach. Geras. Arithm. L. 2. p. 28.
81. Переводчики переводят слово „σύνοφρυς" через junctis superciliis (со сросшимися бровями), как этого требует словопроизводство; но, согласно толкованию Гезихия, можно было бы его перевести через слово „гордость". Говорят, однако (La Roque, Moeurs et Cont. des Arabes. p. 217), что арабы находят такие срастающиеся брови прекрасными.
82. Idyl. 8. v. 72.
83. Coluth.
84. Baldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.
85. Des Piles Rem. sur l'Art. de peint. de Fresnoy, p. 107.
86. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 17. № 70.
87. Plutarch. de Is. et. Os. p. 635. l. 31.
88. Desc. des pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 16. № 63.
89. Ibid. p. 337.
90. Sophist. p. 153. l. 26. ed. Bas.
91. Прежде она находилась в Болонском институте, где ее и видели Бреваль и Кейслер, сообщившие о ней.
92. Watelet Refl. sur la peint. p. 69.
93. De Natur. deor. L. 3. c. 6.
94. Это та самая фигура, о которой говорит Фламинио Вакка (Montfauc. Diar. Ital. p. 193): он думает, что это Аполлон, но крылатый. Монфокон (Ant. expl. T. l. pl. 115. n. 6) велел ее выгравировать по безобразнейшему рисунку.
95. Watelet de la Peint. Chant. I. p. 13.
96. Maffei Stat. n. 66.
97. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 159. seq.
98. Sophoc. Aj. v. 179.
99. Bergler. Not. in Arisoph. Pac. v. 456.
100. Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.
101. Descr. etc. p. 337.
102. Il. V, v. 550. 642.
103. Macrob. Saturn. L. 1. c. 18. 19. 21.
104. De Nat. Deor. L. I. c. 18. 25.
105. Watelet. Refl. sur la peint. p. 69.
106. Mus. Cap. T. 3. tav. 19.
107. Об этом можно судить по надписи на камне у ног Венеры, на который падает одежда богини, ею придерживаемая. Надпись гласит следующее:

ΑΠΟΤΗC	Со статуи
ΕΝΤΡΟΑΔΙ	Афродиты
ΑΦΡΟΔΙΤΗC	в Троаде
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟC	Менофант
ΕΠΟΙΕΙ	делал

Но об этом художнике у нас так же мало сведений, как и об его оригинале. Троада лежала на троянской земле и называлась иначе Александрией или Антигоной, и мы знаем оттуда одного победителя, который на

великих греческих играх (conf. Scalig. Poet. L. I. c. 24. p. 40) получил первый приз. Что касается формы букв, то надо смотреть сказанное мною в следующей части по поводу недавно найденной статуи с именем Сарданапала.

108. Eurip. Med. v. 843.
109. Conf. Descr. des. pier. etc. p. 75, 76.
110. De Nat. deor. L. I. c. 29.
111. L. 6. p. 517. l. 13.
112. Переводчики не хорошо поняли греческое выражение „сопоставивший одну ногу с другой", оно не значит pedem pede premere, т. е. ставить ногу на ногу, а скорее по-латыни decussatis pedibus, а по-итальянски — gambe incrociate, со скрещенными ногами.
113. Schol. ad. Aesch. Prom. v. 435.
114. Philostr. Vit. Apollon. L. 2 c. 10.
115. Conf. Descr. des p. etc, p. 384.
116. In Timaeo, p. 477. Lin. ult. ed. Bas.
117. Aristot. de cael. et. mund. L. 1.
118. Watelet Refl. sur la peint. p. 65 № 4.
119. Philostr. jun. Proem. Icon.
120. L. 3. c. 1.
121. Aul. Gel. Noct. Att. L. 1. c. 1.
122. Tratt. della Pit. L. 1. c. 10.
123. Ibid. L. 6. c. 3. p. 287.
124. Huet. in. Huetian.
125. Vitruv. L. 3. ch. 1. p. 57 № 3.
126. Philostr. Heroic. p. 673. l. 22. p. 715. l. 27.
127. De Pict. vet. L. 3. c. 9. p 157.
128. Conf. Struys. Voy. T. 2. p. 75.
129. Reines. Incr. 126. Class. 1 Fabret. Inscr. c. 322 p. 438.
130. Aristoph. Lysistr. v. 8.
131. В Тоскане лица с такими бровями называются Stupori.
132. Walpoles Catal. of the noble Authors etc. p. 125.
133. Plato Hipp. maj. p. 349. l. 7. ed. Basil.
134. Franco Dial, della bellez. P. 1. p. 24. А также П. А. Ролли в следующих стихах:

Molle pozzetta gli divide il mento,
Che la belta compisce, e il riso, e il gioco
Volan gl'intorno, e cento grazie e cento.

Ей ямка подбородок разделяет,
В которой красота — и смех, и радость,
И сотня граций вкруг нее летает.

135. In Alexand.
136. Aristot. „Физиогном". L. 1. p. 147. l. 8; L. 2 p. 187. l. 26 ed. Sylb.
137. Dares Phryg. c. 13.
138. Aelian Var. hist. L. 12. c. 1.
139. Sueton. Domit.
140. Грудь посвящалась Нептуну, и все головы последнего изображались на резных камнях по грудь, чего не встречается так постоянно в изображениях других божеств (Desc. des. pier. etc. p. 102).
141. Conf. Casaub. ad Athen. Deipn. L. 15. p. 972. l. 40.
142. Diosc. L. 5. c. 168.
143. Theocrit. Idyl. 11. v. 1. Nonn. Dionys. L. 1. p. 41. 4; p. 15. l. 9.
144. Baco Verul. Hist. vit. et. mort. p. 174.
145. Conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.
146. Philosoph. Transact. Vol. 3 p. 730. Denis memoir. p. 213.
147. Plin. L. 34. c. 19.
148. Id. L. 36. c. 5.
149. Refl. sur la poésie et sur la peinture.
150. Hipp. maj. p. 348. l. 21. ed. Bas.
151. Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 543.
152. Ibid. p. 170.
153. Borel. de motu animal. P. I. c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 2. p. 59.
154. Magalotti Lettere.
155. L. 1 p. 3. l. 1.
156. Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 1. p. 47. Theocrit. Idyl. 2. v. 72.
157. L. 5. p. 201. l. 16.
158. Eurip. Bacch. v. 819.
159. Pausan. L. 5 p. 384. l. 31.
160. Salmas. Exerc. in Solin. p. 296. A.
161. Ruben. de re vest L. 1. c. 2. p. 15.
162. Salmas. Not. in Tert. de Pallio. p. 172, 175.
163. Turneb. Advers. L. 1. c. 15. p. 15.
164. Iphyg. Taur. v. 372.
165. Bayardi Cat. Ercol. p. 47 № 244. p. 117. № 593. Pitt. Ercol. T. 2. tav. 5. p. 27.
166. Icon. L. 1. n. 10 p. 779.
167. Tacit. Annal. L. 2 c. 33.
168. Corn. Nep. Fragm. p. 158. ed. in us. Delph. Columm. de Purp. p. 6.

169. Exerpt. Polyb. L. 31. p. 177. l. 5. conf. Hard. Jun. Animadv. L. 2. c. 2.

170. Что тирский пурпур имел этот цвет, видно из одной геркуланской картины, на которой изображены полководец, повидимому, Тит, и Виктория у значка победы. Плащ предводителя побежденного народа на значке сделан пунцовым, а плащ самого полководца — цвета сургуча. В пурпур одевались императоры, и слова „пурпур“ и „императорская ткань“ имеют равносильное значение.

171. Falconet, Refl. sur la sculpt. p. 52, 58.

172. Herodot. L. 1. p. l. 18.

173. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 3.

174. Eurip. Hecub. v. 933.

175. Alex. v. 1100 conf. Casaub. Anim. in Suet. p. 28. D.

176. Salmas. Not. in Achil. Tat. Erot. p. 543.

177. Non. Marcel c. 16. № 5.

178. Casaub. Not. in Spartian. p. 55. D. Petit. Miscel. L. 5. c. 9. p. 174.

179. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 174.

180. Herod. L. 5. p. 201. l. 24.

181. Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.

182. Plutarch. in Numa. p. 140. l. 19.

183. Salmas. in Tertul. de Pal. p. 44.

184. Scalig. Poet. L. 1. c. 13 p. 21. C.

185. Liv. L. 27 c. ult. „Amplissima vestis“—„богатейшая одеждами“.

186. Salmas. in Lamprid. p. 222. E. и in Vopisc. p. 397. A.

187. Falconieri Disc. intorna alla pir. di Cestio.

188. Pitt. Erc. T. I. Tav. 4.

189. Pococke's descript. of the East. T. 2. P. 1. p. 266.

190. Reland. Ant. Hebr. p. 145.

191. Ib. IX n., 590. Od. III, 164.

192. „Жены с глубоким поясом“: в первом приведенном месте Барнс передает это через profunde succinctas (глубоко подпоясанные), а во втором demissas zonas habentes (с распущенным поясом), но то и другое неверно. Греческие схолиасты столь же мало поняли это место, и если в Etymol. Magn. сказано, что это было прозвище варварских женщин, то это относится, вероятно, к тому месту Эсхила (Pers. v. 155), где поэт так называет персидских женщин. Стэнли уловил настоящий смысл этого слова; он переводит его через alte cinctarum, „высокоподвязанные“. Схолиаст Стация (Lut. in Lib. 10 Theb. Stat.), должно быть, нехорошо был знаком с изображением Добродетели, говоря, что она изображалась с высокоподнятой одеждой.

193. Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. 65. Здесь удобнее вместо lactantes сказать luctantes.

194. Non. Dionys. L. 1. p. 15. v. 5. p. 22. v. 12.

195. В одной еще неопубликованной эпиграмме Codicis Palatini Anthologiae в ватиканской библиотеке „На гетеру Аглаонику“, слово это обозначает, кажется, ту подвязку, которая носилась под грудью и о которой я говорил выше. Греч. стих этот:
„Обувь и пояс, нежная грудей одежда“.

196. La Chausse Mars. Rom. Sect. 2 tab. 9.

197. Spon. Miscel. Antiq. p. 44. Montfauc. Ant. expl. T. 1. P. 1. pl. 56.

198. Mus. Capit. T. 3, tab. 20.

199. Il. XIV, v. 219, 220, conf. Non. Dionys. L. 2. p. 95. l. 17.

200. В доказательство против этого объяснения можно привести то, что другие говорят о поясе Венеры (Rigalt. Not. in Onosandri stratagem. p. 37. seq. Prideaux Not. ad. Marm. Arundel. p. 24, которые оба имеют здесь в виду верхнюю одежду). Даже старые толкователи Гомера не поняли его в этом месте, и „положи его (пояс) на чресла“ не может означать, как думает схолиаст, „спрячь его в чреслах“. Евстафий тоже не достигает верного значения своим объяснением слова „кесос“. Марторелли, профессор греческого языка в Неаполе, замечает совершенно справедливо (Comment. de Regia

Theca Calamar. p. 153), что это слово есть не существительное, а прилагательное, употребляемое в значении первого позднейшими греческими поэтами. Автор одного греческого стихотворения к Венере (Anthol. Epigr. Greac. L. 5 p. 231 a.), повидимому, также не понял, что за пояс обозначался словом „кесос“, ибо он принял его за обыкновенный, носимый под грудью.

201. Mus. Etr. T. I. p. 217.
202. Pitt. Erc. T. I. tav. 31.
203. Descript. des pier. gr. etc. p. 65. № 1577.
204. Pitt. Erc. T. I. tav. 22, 23.
205. Suid. in „Dapnophoroi“.
206. Non. Dionys. L. 2. p. 45. l. 17.
207. Aeschyl. Pers. 199, 468, 1035. Sophocl. Trachin. v. 609, 684, Eurip. Heracl. v. 49, 131, 604, Helen. v. 430, 573. 1556, 1645. Jon. v. 326. Herc. fur. v. 333.
208. Not. in Fl. Vopisc. p. 389. D.
209. Ciampini Vet. Monum. T. I. c. 26. p. 239.
210. Bel. Civ. L. 1. p. 168 l. 6.
211. Cuper. Apoth. Nom. p. 144.
212. Horat. L. 1. ep. 17. v. 25.
213. Статуя эта отличается большой сумкой, вроде охотничьей, висящей через правое плечо на левой стороне, узловатой палкой и свитками рукописей около ног.
214. Sophocl. Trachin. v. 935.
215. Varro de L. L. L. 4 c. 30. Non. Marcel c. 14 n. 33.
216. Aelian. Var. hist. n. 33.
217. Hom. Il. III, v. 419. Hesiod. Op. v. 198. Anthol. L. 6. ep. 4.
218. Turneb. Advers. L. 23. c. 19. p. 768.
219. In Tertul. de Pal. p. 334.
220. Perrault Paral. T. I. p. 179. seq.
221. Falconet Refl. sur la Sculpt. p. 55.
222. Stosch. Pier. gr. pl. 36.
223. Cf. Descript. etc. p. 167.
224. Pausan. L. 8. p. 638. l. 22. L. 10. p. 862 l. 4.
225. На одной очень старинной серебряной монете города Таранто Тарант, сын Нептуна, сидит, как на большинстве монет, верхом на лошади; волосы связаны, как у девушек, так что можно было бы сомневаться относительно пола, если бы художник не изобразил его. Под лошадью помещена старая трагическая маска.
226. Pausan. L. 1. p. 51. l. 26.
227. Ant. expl. Suppl. T. 3. pl. 4.
228. Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.
229. Mus. Etr. T. 1. p. 101.
230. Conf. Huet. Lettr. p. 393 dans les Diss. recueillies par Tilladet. Pind. Nem. 7.
231. Paus. L. 10. p. 861. l. 11.
232. Ib. p. 864. l. 27 conf. Eurep. Phoeniss. v. 375.
233. Eurip. Iphig. Aul. v. 1438. Troad. v. 279, 480. Helen. v. 1093, 1134, 1240.
234. Eurip. Elect. v. 108, 148, 241, 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Char. p. 365.
235. Descr. des pier. gr. etc. p. 417.
236. Pococke's Descript. of the East. T. 1. p. 211.
237. Oedip. Colon. v. 306.
238. Belon. Obs. L. 2. ch. 35.
239. Pitt. Erc. T. 1. tav. 7. 21. 23.
240. На это указывает выражение „золотые сандалии“ у Еврипида (Iphig. Aul. v. 1042). Фурии на одной этрусской вазе нарисованы с фиолетовыми башмаками (Dempst. Etrur. tab. 86).
241. Bartoli Pitt. ant. tav. 6.
242. Aeschyl. Pers. v. 662.
243. Casaub. Not. in Aen. Tact. c. 21. p. 84.
244. Cic. de Fin. L. 3. c. 14.
245. Spanh. ad Callim. in Dian. p. 134.
246. Pitt. Erc. T. 2. tav. 17.
247. L. 34. c. 14.
248. Hunt. Diss. on the Prov. of Salom. p. 13.
249. L. 2. p. 65. l. 13.
250. L. 5. p. 444. l. 24.
251. Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.
252. На ней вместо ΣΥ стоит VM и также, т. е. как M, стоит сигма на приведенных монетах Посидонии. Ро (Р) пишется с маленьким хвостиком. Каулония написана ΛVAꓘ (справа налево).
253. Descr. des pier. etc. p. 40.
254. Acib. p. 388. 1. 4.
255. L. 25 c. 16. Conf. Scalig. Conject. in Varron. p. 10.

256. Reinold, Hist. Litter. graec. et lat. p. 57.
257. Descr. des pier. etc. p. 405.
258. Лукиан (Contempl. c. 24. p. 523. Rhetor. praec. c. 18, p. 20. Val. Max. L. 3. c. 2. et 4) и другие говорят, что герой писал своей кровью. Плутарх (Parall. p. 545, l. 2) замечает, что он написал на щите слова „победоносному Юпитеру". Художник же следует, вероятно, другим известиям, ибо он поставил слово „Победа". Может быть, причиной тому был недостаток места; но слово, во всяком случае, содержит и выражает мысль надписи и намерение героя. Слово написано на дорийском наречии, на котором говорили в Спарте, и стоит в дательном падеже NIKAI вместо NIKHI. См. описание этого камня в „Резных камнях музея Штосса".
259. L. 1. c. 82.
260. Fontan. Antiq. Hort. L. 1. c. 6. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. I. p. II. pl. 174.
261. Fontan. l. c. Lucatel. Mus. Capit. p. 36.
262. Plin. L. 34. c. 19.
263. Felibien Hist. des Archit. p. 22.
264. Conf. Reinold. Hist. Littr. graec. et lat. p. 9.
265. Nouv. Traité de Diplomat. T. I. p. 616.
266. Pausan. L. I. p. 63. l. 25.
267. Vitruv. L. 4. c. 1.
268. Pausan. L. 8. p. 693. l. 19.
269. Эти сосуды гравированы и объяснены у каноника Мазокки в его пояснениях геракловых таблиц в упомянутом королевском музее. Но гравюры не дают полного понятия, так как сделаны по плохим рисункам, которые я видел. Повидимому, автор обращал внимание на оригинал меньше, чем на рисунки, ибо иначе ему бы бросился в глаза обман на другой маленькой вазе этого музея, на которой по указанию подписи стоят Юнона, Марс и Дедал. Надпись эта не нарисована, как на других сосудах, а вырезана на другом сосуде этой же коллекции большими буквами, вырезано слово ДОРДОНОС. Надпись „Максимос сделал" на одном разрисованном сосуде коллекции юриста Д. Валетта, в Неаполе, может тоже вызвать сомнения в своей подлинности. Я не мог узнать, куда попал этот сосуд; его нет в ватиканской библиотеке, где находятся остальные вазы коллекции Валетты.
270. Deipn. L. 12. p. 512. E. conf Descr. Des pier. gr. etc. p. 275.
271. Bentley's Diss. upon Phalar. p. 36.
272. Geogr. L. 15. p. 688. C.
273. Roscommon's Essay on Poetry.
274. Des Piles. „Rem. sur l'Art de peint. de Fresnoy. p. 105.
275. Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6. § 5.
276. Plin. L. 34. c. 19.
277. Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10. p. 1087.
278. Plin. L. 34. c. 19.
279. Pausan. L. 6. p. 483. l. 24.
280. Imag. p. 464.
281. Plin. L. 34. c. 19.
282. Lomaz. Idea della Pitt. p. 15.
283. Anthol. L. 7 fol. 276. b. edit. Ald. 1521.
284. Ibid. fol. 278a.
285. Plato Politica. p. 127. l. 43. ed. Bas. 1534.
286. Conf. Liceti Resp. de quaesit. per. epist. p. 66.
287. Pausan. L. 9. p. 780. l. 13; L. 2. p. 254. l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.
288. Homer. Hymn. in Ven. v. 95.
289. Politica. p. 127. l. 43.
290. Plato Politicor. XVIII p. 466. l. 34.
291. Hom. Il. XVIII, v. 382 и Paus. l. c. 781 l. 4.
292. Plato Poliiica. p. 123. l. 9.
293. Hesiod. Gen. Decr. v. 583.
294. Hom. Odis. VIII, v. 18.
295. Olymp. 1. v. 9.
296. Pausan. L. 5. 403. l. 4.
297. Id. L. 2. p. 148. l. 15.
298. Lucian. Imag. p. 463 seq.
299. Plin. L. 35. c. 6. № 10.
300. Pausan. p. 781. l. ult.
301. Plin. L. 35. c. 36. № 19.
302. Descr. des pier. etc. p. 137.
303. Mus. Capit. T. 3. tav. 64.

304. Inst. Orat. L. 2. c. 3.
305. Plutarch de Mus. p. 2081. l. 22.
306. Надпись следующая: „АПОЛЛОНИЙ (сын) АРХИЯ АФИНЯНИН СДЕЛАЛ“ (ЕПОНСЕ); не „АРХЕЙ“, как прочитал Баярди (Catal. de Mon. d'Erc. p. 170) и не ЕПОІНСЕ, как читает Марторелли (de regia Theca Calamar. L. 2. c. 5. p. 426). Первый считает ЕПОНСЕ за старинный способ письма, что верно только в том случае, если эта форма произведена от старинного эолийского глагола ПОЕО (делаю, творю) (Conf. Chishull. ad Inscrip. Sig. p. 39). Между тем глагол этот встречается у некоторых авторов (Aristoph. Equit. Act. 1. sc. 3. Theocr. Idyl. 10. v. 38), а также, как сказано выше, на надписи в капелле Понтана в Неаполе (Sarno Vit. Pontan. p. 97), бесспорно, позднейшей эпохи. Далее я встречал это слово в надписи между рукописями Фульвия Урсино в ватиканской библиотеке. Оно попадается также в другой надписи в вилле Альтиери и в сочинении графа Кайлюса (Rec. d'antiq. l. 2. pl. 75, 1, 8). Значит, оно вовсе не так необыкновенно, как думает Гори (Mus. Flor. T. 3, p. 35), и не составляет такой крупной ошибки, что Мариетт (Pieregr. T. I. p. 102), считает на этом основании подпись под Медицейской Венерой поддельной.
307. Satyr. c. 2. p. 13. ed. Burm.
308. Dialog. de corr. eloq. c. 39.
309. L. 34. c. 10
310. Excerpt. ex. Nic. Damasc. p. 513.
311. Demetr. Phal. de elocut. p. 26. l. 19.
312. Spon. Misc. Sect. 3. p. 71. Conf. Descr. des pier. gr. etc. p. 46.
313. Stosch. Pierres gr. pl. 13.
314. Mus. Etr. p. 91.
315. Pedrusi Ces. T. 6. tav. 6, но гравюра там дает неверное понятие.
316. На основании этой фигуры находится следующая, уже раз мною опубликованная (Descr. des pier. etc. p. 302), надпись: Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET. NONIA. FAVSTINA. SPEM. RESTITVERVNT. „Кв. Аквилий Дионисий и Нония Фаустина в надежде поставили“.
317. Монета эта находится в музее художника Дж. Казановы, польского пенсионера короля в Риме; пояснения о редких единственных монетах его находятся у меня.
318. О форме букв надо сделать несколько замечаний. У букв, образующих наверху угол, одна линия выдается, и в таком виде они встречаются на надписях и на глиняных лампах (Passeri Lucern. T. I. Tab. 24). Выдающаяся же черта принималась до сих пор за признак позднейшей, приблизительно антониновской эпохи (Baudelot, Util. des voy. T. 2. p. 127); значит, статуя не могла бы быть столь старинной, какой она кажется по своему стилю. Но в геркуланских бумагах и на куске стены там же (Pitt. Ercol. p. 221) буквы написаны по тому же способу; между прочим, они таковы в сочинении о красноречии Филодема, жившего в одно время с Цицероном; судя по многим поправкам и изменениям, этот манускрипт является оригинальной рукописью этого эпикурейского философа. Из этого следует, что греческие буквы с выдающимися черточками употреблялись уже во времена римской республики. О геркуланских буквах можно составить себе понятие по трем экземплярам таких же письмен, находящихся в венской императорской библиотеке (Lambec. Comment. Bibl. Vindob. T. 8. p. 411); сходство между ними полнейшее, за исключением того, что венские на одну линию больше.
319. L. 3. p. 247. Последнему французскому переводчику Павсания здесь пришли на ум свои моды, и он перевел это место о голове „по сегодняшней моде“.

320. Reines. Inscr. Class. 2 p. 62 et ex eo Cuper. Apotheos. Homer. p. 134.
321. Hist. L. 20. p. 793.
322. Nouv. Merc. de France, a. 1729. Janv. p. 64.
323. de Oper. Antiq. praest. L. 1. c. 7. p. 2551.
324. Palmer. Exerc. in auct. graec. ad Diodor. p. 98.
325. Conf. Caryoph. de Marm. p. 32.
326. Orig. L. 16. c. 5. p. 1214.
327. Parol. des anc. et mod. Dial. 2.
328. Caylus sur quelq. passag. de Pline sur les arts, p. 285.
329. Desc. des Pier. etc. p. 315. № 6.
330. Leg. L. 12. p. 956. A.
331. Эти сравнения могут лучше послужить для пояснения до сих пор непонимаемого выражения у Дионисия Галикарнасского (Epist. ad. Cn. Pompej. de Plat. p. 204. l. 7) „пена возраста“, по отношению к выражению Платона и некоторых других равнозначащих мест, как, напр., у Цицерона (ad. Attic. L. 14. p. 7), чем ученые резкие полемические послания Салмавия (Not. in Tertul. de Pal. p. 234 seq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172—189) и П. Петавия [And. Kerkoetii (Petavii) Mastigoph. Part. 3. p. 106 seq.] об этом месте. Говоря вообще, это выражение можно было бы перевесть через „нежно неровное и помазанное возрастом“. Слово „пена“ надо брать не в переносном, как эти писатели, а в его первом и простейшем значении, а именно, начинающего проступать одеяния подбородка; сопоставив это толкование с моим применением этого образа к обработанной поверхности Лаокоона, покажется, что Дионисий хотел сказать то же самое. Гардион (sur une lettre de Denys d'Halic. p. 128), хотевший объяснить это место по двум вышеупомянутым спорящим писателям, оставляет нас еще в большем неведении. Такой же образ возникает при слове „пена“, которым другие писатели, напр., Аристофан (Nub. v. 974), определили пушистую кожицу яблока.
332. Plin. L. 36. c. 10.
333. Nem. Od. 6. v. 107.
334. Vitruv. L. 7. c. 9. Plin. L. 33. c. 40.
335. Carlencas Essay sur l'hist. des bel. lett. T. 4.
336. Vasar. Vite de Pitt. Proem. p. 12.
337. Miscel. L. 2. c. 6. p. 83.
338. V. Franc. Jun. Ind. Artif.
339. Holsten. Not. in Steph. v. 1. v. p. 151.
340. Pausan. L. 3. p. 257.
341. Monum. a. Boriono collect. p. 14. Теми, которые утверждают, что все знают и любят давать имена, эта голова названа „Птоломеем, сыном последнего мавританского короля Юбы“. Срв. Ficoroni, Rom. mod. p. 55.
342. Diar, Ital. p. 169.
343. Strab. L. 14. p. 672. l. 2.
344. Maffei Stat. n. 20.
345. Observ. sopr. alc. Medagl. p. 370.
346. Greave Descr. des Antiq. de Persep. p. 23.
347. L. 34. c. 37.
348. Isai. c. 23. v. 14.
349. Cuper. Lettr. p. 363.
350. Solin. Polyh. c. 27.
351. Lambec. Comment. bibl. Vindob. L. 3. p. 376.
352. Mus. Rom. p. 119.
353. Spon Rech. d'antiq. p. 195. Montfauc. Ant. expl. T. I. p. I. pl. 193.
354. Holsten. Comment. in. Vat. Pict. Nymph.
355. Zuccar. Idea de Pittori. L. 2. p. 37.
356. Refl. sur la poés. etc. T. I. p. 352.
357. Treat. of ant. paint.
358. Bellor. sepolcr. Fig. 66.
359. Id. Pitt. del sepolc. de Nasoni tav. 15.
360. Fabric. Pom. p. 212.
361. Refl. sur la poés. etc. T. I. p. 351.
362. Paus. L. I. p. 40. l. 11.
363. Pind. Pyth. 4.
364. Rhet. L. 1. p. 21. l. 10 ed. Opp. Sylburg. T. I.
365. Plin. L. 33. c. 39.
366. Lucian. Jupit. traged. p 151. l. 28. ed. Graev.
367. Нельзя сказать, какой из греческих трагиков изображен тут. Софокл и Еврипид были с бородами, каким изображен также



Эсхил, которому орел роняет на голову черепаху
Гемма из б. собрания Ф. Штосса. Берлин
С гравюры на меди (увеличение)

Эсхил на одном резном камне музея Штосса (Descr. etc. p. 417. № 51), где орел роняет ему на голову черепаху, отчего он умер.

368. В вилле Альбани у испорченной фигуры Еврипида с его именем видны следы такого длинного посоха, что подтверждает высоко приподнятое положение разбитой руки. Комикам придавался короткий посох, называемый „лагоболом“, т. е. „которым бросают в зайцев“, и с таким же посохом изображается обыкновенно муза комедии Талия. Еврипиду и другим трагикам можно было бы дать в руки также и тирс, что гласит и надпись Anthol. L. 5 p, 225, 6.

369. Барнс как будто сомневается, что древние носили желтые одежды, ибо „крокусовая одежда“ (Eurip. Phoeniss, v. 1498) он переводит через stolam fimbriatam.

370. Corn. Nep. Fragm. p. 159 ed. in us. Delph.

371. Bartoli Admir. Rom. n. 48. Montfauc. Ant. expl. T. I. pl. 15. Бартоли этого сфинкса принимает за грифа.

372. Pitt. ant. di Bartoli, tav. 15.

373. Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6.

374. Eurip. Hippolit. v. 1135.

375. Две длинные прямые флейты были предположительно те, которые назывались дорийскими, а фригийскими должны быть те, из которых одна кривая. Ибо на всех барельефах, относящихся к Кибеле, находятся две флейты этого последнего рода, чего не заметили все, специально писавшие о флейтах (Meursius, Bartholinus).

376. Deipnos. L. 13. p. 604. B.

377. Eurip. Dan. v. 92.

378. Dempster Etrur. tab. 88.

379. Pausan. L. 5. p. 439. l. 12.

380. Biblioth. L. 3. p. 131. ed. Rom.

381. Conf. Eurip. Hippol. v. 30.

382. Beger Spicileg. Antiq. p. 136.

383. Pitt. Ercol. T. I. tav. 24.

384. Galen de Usu part. L. 10. c. 3.

385. Polit. L. 4. p. 407. l. 6. Edit. Basil.

386. L. 7. c. 9.

387. L. 33. c. 40.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ОБ ИСКУССТВЕ У РИМЛЯН

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ИССЛЕДОВАНИЕ РИМСКОГО СТИЛЯ В ИСКУССТВЕ

I. О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РИМСКИХ ХУДОЖНИКОВ

По общему мнению, вслед за описанием греческого искусства должно итти исследование стиля римских художников, особенно скульпторов; по крайней мере, наши антикварии и скульпторы говорят об особом роде римских работ в искусстве.

Прежде были, имеются и теперь произведения искусства как фигуры, так и барельефы, с римскими надписями и несколько статуй с именами художников. К фигурам первого рода относится та, которая[1] была открыта больше чем два года назад близ С.-Вита в окрестностях Зальцбурга и которую известный архиепископ и кардинал Матиас Ланге поставил в этом городе. Статуя сделана из бронзы, в натуральную человеческую величину и по позе напоминает бельведерскую статую, несправедливо называемую Антиноем. Совершенно подобная же бронзовая статуя, с такой же надписью и на том же необычном месте (на ляжке фигуры), находится в садах Аранхуеца, в Испании, где видел ее мой друг Антон Рафаэль Менгс, признающий ее за старинное произведение. Несмотря на все старания, я не мог получить ни малейших сведений о зальцбургской статуе, которые, если бы они были правильны и подробны, дали, может быть, возможность судить о том, не сделана ли одна статуя с другой. Единственно, что я знаю, это, что топорик в руках зальцбургской гравюры есть новое прибавление невежественности. Другая небольшая фигура, больше чем три пальма вышиной, изображающая Надежду и стоящая в вилле Людовизи, сделана как бы в этрусском стиле[2]; на ее основании находится римская

надпись, приведенная мною в предыдущей главе. Из барельефов с римской надписью я привел один; это — барельеф виллы Альбани, изображающий кладовую для съестных припасов; в той же вилле есть другой барельеф, изображающий, как отец в одеянии сенатора, сидящий на стуле, с ногами, опирающимися на скамеечку, в правой руке держит погрудный портрет сына; против него стоит женская фигура, насыпающая, повидимому, фимиам на курильницу, под ней следующая надпись:

К. ЛОЛЛИЙ АЛКАМЕН, ДЕЦ — И ДУУМВИР.

Ко второму роду относится статуя, приведенная Буассаром с надписью[3] „Титий делал".

Во дворце Верoспи есть статуя Эскулапа с именем художника[4] Ассалект.

Я не привожу здесь резных камней с именами римских художников, как-то: Эполиана, Гая, Гнея и т. д.

II. О ПОДРАЖАНИИ ЭТРУССКИМ И ГРЕЧЕСКИМ ХУДОЖНИКАМ

Этих памятников, однако, недостаточно еще для отдельной системы искусства и для возможности установить стиль, отличный от этрусского и греческого; римские художники не образовали своего собственного стиля, но в древнейшие времена подражали, вероятно, этрускам, от которых они переняли многие, особо культовые обычаи, а в позднейший, более цветущий период их немногие художники были, очевидно, учениками греков.

О подражании римских художников этрусскому искусству времен республики дает ясное и неопровержимое доказательство валообразный металлический сосуд, стоящий в галлерее коллегии св. Игнатия в Риме. О том свидетельствуют надпись самого художника на крышке сосуда и указание, что он выполнил эту работу в Риме, а этрусский стиль проявляется не только в самих очертаниях многих фигур, но и в представлениях, ими выражаемых. Сосуд этот, имеет приблизительно два пальма в вышину и около полутора в диаметре; под верхним краем и внизу сделаны украшения, посредине же и вокруг сосуда гравировкой, резцом, представлена история аргонавтов, их прибытие, бой и победа Поллукса над Амиком и т. д. Вокруг крышки изображена охота, а в середине стоят три фигуры в полпяди вышиною, отлитые отдельно из металла и представляющие умершую особу, в чьей могиле найден этот сосуд, поставленный туда в ее честь и память, и два фавна с человеческими ногами, по представлению этрусков, кото-

рые изображали этих полубогов или так или с конскими ногами и хвостами. Под фигурами стоит упомянутая уже надпись; с одной стороны имя умершей матери дочери умершего[5]: Диндия Макольния, с другой — имя художника Новиос Плаутиос.

Каждая из трех ножек, на которые сосуд поставлен, отлита отдельно и имеет свое особое изображение. На одной стоит Геркулес с фигурами Добродетели и Сладострастия, олицетворенными не в женском образе, как у греков, а в мужском.

III. ОШИБОЧНОЕ МНЕНИЕ ОБ ОСОБЕННОМ СТИЛЕ В ИСКУССТВЕ

Предрассудок об особом стиле в искусстве римлян, отличном от греческого, возник вследствие двух причин. Первою из них было неверное объяснение изображенных событий, так как часто в изображениях, взятых из греческих мифов, видели события римской истории и предполагали в них поэтому работу римского художника. Такое заключение делает один легкомысленный писатель[6] из натянутого объяснения превосходного греческого резного камня музея Штосса. На последнем изображена Поликсена[7], дочь Приама, принесенная в жертву Пирром на могиле его отца Ахилла; а тот не находит никакой трудности увидеть в этом историю насилия над Лукрецией. Доказательством его объяснения должен быть „римский стиль“ работы этого камня, который, по его словам, в ней явственно обнаружен, — по перевернутой манере мыслить, из неправильного заключения выводя ошибочную посылку. Такие же заключения он, должно быть, сделал бы из прекрасной группы так называемого юного Папирия, если бы там не стояло имя греческого художника. Вторая причина лежит в несвоевременном поклонении греческим произведениям; так как находят много посредственных произведений, то не решаются приписывать их грекам, думая, вероятно, что недостатки в искусстве будет удобнее приписать римлянам. Поэтому все, что кажется дурным, считают римским, не указывая, однако, ни малейших признаков того. Из этих неосновательных и произвольно принятых мнений я вывожу оправдание своему убеждению, что понятие о римском стиле в искусстве, поскольку хватает наших теперешних сведений, есть не что иное, как выдумка. Чтобы ничего не пропустить, я хочу, во-первых, указать на обстоятельства, в которых находилось искусство во время римской республики. И так как здесь мне приходится отступить от принятого мною порядка в описании очертаний нагого и одетого



Квинт Лоллий Алкамен с бюстом в руке

рамор. Рельеф I (?) в. н. э. Рим. Вилла Альбани. С гравюры на меди

тела, — я постараюсь по меньшей мере о мужских одеждах говорить по тому, что видно, а не по тому, что прочитано.

IV. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В РИМЕ

Во времена царей, вероятно, было очень мало, или даже совсем не было римлян, занимавшихся искусством, особенно скульптурой, так как, как говорит Плутарх [8], по законам Нумы не позволялось божеству придавать человеческий образ; так что, спустя сто шестьдесят или, по словам Варрона [9], сто семьдесят лет после смерти этого царя, в римских храмах не было ни статуй, ни картин, изображавших божества. Но при этом я имею в виду только храмы, что должно быть толкуемо как места богослужения, ибо в Риме имелись все же статуи богов, как я покажу сейчас, но, очевидно, они находились не в храмах.

Для других общественных сооружений пользовались силами этрусских художников, бывших в древнейшее время для Рима тем, чем впоследствии стали для него греки; ими была, очевидно, сделана статуя Ромула, приведенная мною в первой главе. Мы не знаем, является ли бронзовая волчица в Капитолии, кормящая Ромула и Рема, той самой, о большой древности которой говорит Дионисий Галикарнасский [10], или той, которая, по словам Цицерона [11], была попорчена молнией. На бедре животного, однако, видна значительная трещина, что может быть результатом удара молнии.

Тарквиний Приск [12], или, как другие его называют, Тарквиний Гордый [13], призывал художника из Фрегелл, земли вольсков, а по Плутарху, этрусских художников из Вейи, чтобы сделать из обожженной глины статую Юпитера Олимпийского; такая же квадрига была поставлена сверху на храме; другие предполагают, что памятник этот был исполнен в Вейях. Статуя, которую Кайя Цецилия, супруга Тарквиния Древнего, велела себе поставить в храме бога Санги [14], была бронзовой. Во времена республики, в эпоху волнений Гракхов, статуи римских царей находились еще у входа на Капитолий [15].

Простота нравов в первые времена республики и постоянное военное положение государства давали мало возможностей практике искусства. Высшая честь, достававшаяся на долю лица, ее заслужившего, состояла в постановке ему столба или колонны [16]; когда же большие заслуги стали вознаграждаться статуями, то было предписано, чтобы они не были выше трех [17] футов, — ограниченная мера для искусства.

Значит, такой величины были бронзовые статуи Горация Коклеса, поставленные ему в храме Вулкана [18], конная статуя Клелии [19], сохранившаяся до времен Сенеки [20], обе из бронзы, и много других, сделанных в первое время римской истории. Из бронзы делались и другие римские общественные памятники. Новые узаконения вырезались на колоннах из бронзы; как, например, то, которое разрешало римлянам строиться на Авентинском холме [21] в начале IV в. от основания Рима; вскоре после того на бронзовых колоннах были выставлены законы Децемвиров [22].

Надо предполагать, что большинство статуй богов, воздвигнутых в первые времена республики, было сделано сообразно с величиной и отделкой их храмов; а последние не отличались своим великолепием, если судить по храму Фортуны, построенному в течение одного года [23]; то же самое доказывается другими описаниями [24] и развалинами храмов, уцелевшими до нашего времени.

Упомянутые статуи делались, вероятно, этрусскими художниками: в этом уверяет нас Плиний [25], говоря о колоссальном бронзовом Аполлоне, стоявшем впоследствии в библиотеке храма Августа. В 461 г. города Рима и, значит, в 121-ю Олимпиаду, Спурий Карвилий, одержавший победу над самнитянами, поручил одному этрусскому художнику отлить эту статуя из шлемов, наколенников и кирас побежденных. Статуя эта, говорят, была так велика, что ее можно было видеть с Альбанской горы, теперь называемой Монте Каво. Спурий Кассий, римский консул 252 г., заказал из бронзы первую статую Цереры [26]. В 417 г. были воздвигнуты статуи консулам Л. Фурию Камиллу и Г. Мэнию после триумфа их над латинцами, как нечто весьма редкое, на конях [27]; но нет сообщений, из какого материала. Точно так же римляне пользовались услугами этрусских живописцев, которыми, между прочим, был расписан один храм Цереры [28]; когда храм пришел в ветхость, живопись вместе со стеной была вынесена оттуда и перенесена в другое место.

Из мрамора в Риме начали работать поздно, доказательством чему служит известная надпись [29] Л. Сципиона Барбата [30], достойнейшего мужа своего времени. Она высечена из очень посредственного камня, называемого пеперино. Из подобного же камня была, вероятно, надпись на ростральной колонне Г. Дуиллия того же времени, и не из мрамора, как сообщает одно место Силия [31]. Остатки нынешней надписи, бесспорно, принадлежат более позднему времени.

До 454 г. города Рима, т. е. до 120-й Олимпиады, статуи делались с длинными волосами и бородами, как носили их

сами граждане[32], ибо только в этом году цырюльники из Сицилии прибыли в Рим[33]. Ливий сообщает[34], что консул М. Ливий, удалившийся из Рима по причине какого-то неудовольствия и отрастивший себе бороду, сбрил ее, когда снова вернулся по просьбам сената. Сципион Африканский Старший носил длинные волосы[35], когда вел первые переговоры с Масиниссой; все же базальтовые и мраморные головы его изображают его стриженым в позднейшие годы.

В эпоху второй Пунической войны живописью занимались также благородные римляне. Кв. Фабий, посланный после неудачной битвы при Каннах к дельфийскому оракулу, получил за свое искусство прозвище живописца, Пиктора[36]. Через несколько лет после этой битвы Тиберий Гракх заказал нарисовать в римском храме Свободы увеселения своего войска в Беневенте, после победы при Луцерии над Ганноном, карфагенским предводителем[37]. Беневентинцы угощали войска на улицах; так как большая часть войска состояла из рабов, которым за несколько лет военной службы Гракх перед битвой, с разрешения сената, обещал свободу, то солдаты ели в шляпах и с белыми повязками на лбу, в знак своего освобождения. Между воинами были такие, которые не вполне доказали свои достоинства; на них было в качестве наказания наложено предписание, чтобы они во время войны пили и ели не иначе, как стоя. Оттого на картине некоторые из них возлежали за столом, другие стояли, а иные им прислуживали.

В эту вторую Пуническую войну, когда римляне напрягли все свои усилия, и, несмотря на полное уничтожение нескольких армий, так что граждан в Риме осталось только 137 000[38], все-таки выставили к концу войны снова 23 легиона[39], что может показаться чудесным, в эту войну, говорю я, Рим преобразился, как Афины в Персидскую. Римляне познакомились ближе с греками, вступили с ними в союзы, пробудили в себе любовь к их искусству. Первые греческие произведения были привезены в Рим Клавдием Марцеллом после взятия Сиракуз. Статуи и другие художественные вещи, вывезенные оттуда, были употреблены им на украшение Капитолия и освященного им храма у Капенских ворот[40]. Город Капую постигла та же судьба после взятия его Кв. Фульвием Флакком: все статуи были вывезены в Рим[41].

При таком количестве статуй, вывезенных из побежденных городов, в Риме все-таки исполнялись новые статуи богов; около этого времени начальники цехов народа собирали взыскания на постановку бронзовых статуй в храме Цереры[42]. На семнадцатом и последнем году этой войны эдилы восполь-

зовались еще штрафными деньгами, чтобы поставить три новые статуи в Капитолии [43]. Спустя небольшой промежуток времени на те же штрафные средства были поставлены также три бронзовые статуи в честь Цереры, Отца Освободителя и Свободы [44]. Л. Стертиний употребил добычу, полученную в Испании, на сооружение на бычьем рынке двух триумфальных арок, украшенных золочеными статуями [45]. Ливий замечает [46], что тогда еще не существовало в Риме публичных зданий, называемых базиликами.

Во время общественных процессий носили деревянные статуи, как, например, это делали года два спустя после взятия Сиракуз [47], на двенадцатом году войны. Когда молния ударила в храм Юноны Регины на Авентинском холме, то, чтобы отклонить зловещее предзнаменование, было предписано устроить процессию с двумя статуями богини из кипарисового дерева; за статуями шли двадцать семь девушек в длинных платьях, певшие гимн в честь богини.

Когда Сципион Африканский прогнал карфагенян из всей Испании и собирался перенести войну на почву Африки, то римляне послали дельфийскому оракулу изображения их богов, сделанных из тысячи фунтов серебра, отнятого от побежденных, и золотую корону в двести фунтов [48].

По окончании войны римлян в Македонии против Филиппа, отца последнего греческого царя Персея, Л. Квинкций снова вывез из Греции множество бронзовых и мраморных статуй, а также сосудов художественной работы: эта его добыча была показана народу в продолжение трех дней [49], в которые совершался его триумф, что случилось в 145-ю Олимпиаду. Между добычей находились десять серебряных щитов и один золотой и сто четырнадцать золотых венцов, подаренных греческими городами. Спустя немного времени, за год до войны римлян с Антиохом Великим, на храме Капитолийского Юпитера была воздвигнута вызолоченная квадрига, украшенная двенадцатью вызолоченными щитами [50]. Сципион Африканский, отправлявшийся как легат своего брата на войну с Антиохом, перед отъездом выстроил у входа на Капитолий триумфальную арку и украсил ее семью золочеными статуями и двумя конями; перед аркой он поставил два больших мраморных бассейна [51].

До 147-й Олимпиады и до победы, одержанной Луцием Сципионом, братом Африканского, над Антиохом, статуи богов, стоявшие в храмах, были по большей части из дерева или глины [52]; в городе было мало роскошных общественных зданий. Но победа эта, утвердившая владычество римлян над Азией до Тавсрких гор [53] и наполнившая Рим огромной добы-

чей азиатской роскоши, много способствовала поднятию пышности; стали известны и были введены азиатские удовольствия [54]; к тому же времени относится появление в Риме греческих вакханалий [55]. На триумфе Л. Сципиона между другими богатствами были серебряные рельефные резные вазы, весом в 1 424 фунта [56], а также золотые сосуды такой же работы, в 1 024 фунта весом.

Приняв и введя у себя греческих богов с греческими же именами [57], римляне приставили к ним греческих жрецов. Это послужило поводом к многочисленным заказам статуй богов как в Греции, так и греческим художникам в Риме. Прежние глиняные барельефы, как говорит в одной речи старший Катон, сделались смешными [58]. Около этого времени в Риме была воздвигнута статуя Л. Квинкция, праздновавшего триумф в предыдущей Олимпиаде после Македонской войны; статуя имела греческую надпись [59], что свидетельствует о работе греческого художника. Греческая надпись на подножьи статуи, которую Август поставил Цезарю, заставляет нас делать такое же предположение.

Лишь только мир был заключен с Антиохом, как его союзники, этолийцы, снова взялись за оружие против македонян, что коснулось и римлян, бывших тогда в союзе с последними. Дело дошло до осады города Амбракии, которая, наконец, должна была сдаться. Город этот был некогда резиденцией Пирра и изобиловал бронзовыми и мраморными статуями, картинами и другими художественными произведениями, которые все должны были быть выданы римлянам. Все было послано в Рим, так что граждане этого города жаловались, что у них не осталось ни одного божества для поклонения [60]. Во время триумфа М. Фульвия, победителя над этолийцами, в Рим было внесено двести восемьдесят статуй бронзовых и двести тридцать мраморных [61]. Для построек и украшения игр, данных этим консулом народу [62], из Греции были выписаны художники. Тогда в первый раз римляне увидали выступление на играх греческих борцов. Этот же самый М. Фульвий, бывший в 573 г. от основания Рима цензором вместе с М. Эмилием, начал украшать город великолепными общественными зданиями [63]. Надо думать, что тогда еще в Риме не употребляли мрамора, ибо в то время римляне еще не вполне господствовали над Лигурией, где находилась Луна, нынешняя Каррара, откуда некогда, как и теперь, добывался белый мрамор. Это видно и из того, что названный цензор Фульвий велел снять мраморные черепицы [64], покрывавшие знаменитый храм Юноны Лацинии в Кротоне, городе великой Греции, и перевезти в Рим для покрытия храма, который он дал обет

выстроить. Его сотрудник цензор Эмилий вымостил одну рыночную площадь и, что кажется странным, велел окружить ее частоколом [65].

Через несколько лет, в 564 г. римского летоисчисления, Сципион Африканский поставил в храме Геркулеса его статую [66] и две вызолоченные колесницы на Капитолии. Там же эдил Фульвий Флакк поставил две вызолоченные статуи. Сын того Глабриона, который победил Антиоха при Фермопилах, воздвиг своему отцу первую вызолоченную статую. Ливий говорит, что она была первая статуя этого рода в Италии [67], что надо понимать только как статуи великих людей. Во время македонской войны против последнего царя Персея, депутаты города Халкиды жаловались, что претор Г. Лукреций, которому они сдались, велел ограбить все их храмы и вывез оттуда в Анциум все статуи и другие сокровища [68]. После победы над Персеем Павел Эмилий отправился в Дельфы, где работали над пьедесталами, на которые царь этот собирался поставить свои статуи: победитель предназначил их для себя [69].

Вот сведения, касающиеся искусства у римлян во времена республики. Дальнейшие сведения, начиная с периода, на котором я здесь кончаю, до падения свободы римлян, следует искать во второй части, ибо последняя более связана с историей Греции. Данные сведения имеют, по крайней мере, то преимущество, что во многом облегчат труд людей, которые бы пожелали развить их подробнее, труд, обусловленный необходимостью внимательного изучения древних писателей и установления их последовательности.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

О РИМСКИХ МУЖСКИХ ОДЕЖДАХ

Как было указано, во втором отделе этой главы будет изложено несколько кратких замечаний о форме римской мужской одежды (ибо искусство имеет дело главным образом с формою) настолько, насколько это может быть понято без самих фигур; большая часть этих замечаний относится и к греческому одеянию. Под мужскими одеждами я подразумеваю и вооружение, не вдаваясь в исследование самого оружия. Сначала я скажу об одеждах, покрывающих тело, а затем об одеянии отдельных частей.

I. ОБ ОДЕЯНИИ ТЕЛА

Нижняя одежда считалась некоторыми древними народами за женское платье [70], и древнейшие римляне носили одну

только тогу на теле [71]; так были изображены Ромул и Камилл на капитолийских статуях [72]. И в позднейшее время те, которые представлялись народу на Кампо Марцио для соискания почетных должностей, отправлялись туда без нижнего платья [73], чтобы обратить внимание на раны на груди, доказывавшие их храбрость.

Вообще же римляне позднейшего времени, как и греки, за исключением циников, носили нижнее платье, и мы знаем, что Август надевал зимою четыре нижних одежды, одна на другую.

На статуях, бюстах и барельефах это нижнее платье видно только на груди и на шее, ибо фигуры изображены в тогах или мантиях, и только на старых иллюстрациях рукописей ватиканского Теренция и Вергилия попадаются фигуры в одной нижней одежде. Это была рубашка с рукавами, надеваемая через голову, которая доходила, если ее не подпоясывали, до самых икр. Рукава часто делались очень короткими, едва покрывавшими верхний мускул руки, как на прекрасной статуе сенатора в вилле Негрони; они назывались сокращенными рукавами, колобиями [74]. Длинные и узкие рукава, наподобие женских, носили, по словам Липсия [75], только цинедии и продажные мальчики. Рабы, не носившие тоги, одевались в нижнее платье, которое было подвязано, но не доходило до колен. На одной мраморной вазе дворца Фарнезе, с превосходным изображением танцующих вакханок и Силена, видно нижнее платье бородатого индийского Бахуса, причем стоит обратить внимание, что на груди оно зашнуровано; это нигде больше не встречается.

Римская тога, подобно греческим и нашим плащам, выкраивалась круглой [76]; пусть читатель вспомнит, что я говорил ему в предыдущей главе о плаще греческих женщин. Когда же Дионисий Галикарнасский говорит, что римская тога образовывала полукруглую форму [77], то я предполагаю, он подразумевает не выкройку ее, а форму, которую она принимала при надевании. Ибо подобно тому как греческий плащ часто складывался пополам, так и круглая тога складывалась таким же образом; этим была бы снята всякая трудность при объяснении первоначальной ее формы. Ученые не видят другой разницы между тогой и плащом, особенно философов, как только ту, что плащ носился прямо на теле, а тога — поверх нижнего платья [78]. Другие представляют греческие плащи четыреугольными и видят четыре конца плаща на гравюре с фигурой Эврипида [79], так же как другой — столько же концов на плаще фигуры, стоящей около пещеры на рельефе апофеоза Гомера во дворце Колонна [80]. Но оба писателя ошиблись, и ни на

той, ни на другой фигуре нет предполагаемых ими концов. Небольшая статуя с именем Еврипида на пьедестале [81] считалась утерянной и только недавно вновь отыскалась в гардеробной дворца Фарнезе; одно время она находилась в моих руках, и потому я могу дать о ней отчет.

Тога, подобно плащу, перебрасывалась через левое плечо и образовывала этим кучу складок, называемую синус [82]. Обыкновенно тога не подпоясывалась, как замечают и другие, но были случаи, когда это все-таки делалось, как можно заключить по нижеприведенным местам из Аппиана [83]. На войну греки не надевали плаща [84], а римляне тоги, и заменяли их легкой накидкой, называемой у первых хламидой, у вторых — тибенум или палудаментум, тоже круглой формы [85], и только величиной, должно быть, отличавшейся от плаща или тоги; все, что говорят иные об ее особенных формах, опровергается очевидностью. Ибо все статуи в панцырях, а также и некоторые другие, как, например, нагой Август виллы Альбани, конный Марк Аврелий и два пленные царя, из черного мрамора в Капитолии, а также императорские бюсты, снабжены такой накидкой, причем ясно видно уже по одним складкам, которые не могли драпироваться иначе, что она круглая, а не четыреугольная. Эта накидка скреплялась обыкновенно на правом плече большой пуговицей и висела через левое плечо, которое она закрывала, так что правая рука оставалась свободной. Иногда же пуговица сидит на левом плече, как на бюстах Друза, Клавдия, Гальбы, Траяна, одного бюста Адриана и Марка Аврелия в Капитолии.

Украшения и отделка мужских одежд, которых не видно на памятниках, не принадлежит к этому отделу. Так как на одной старой геркуланской картине, изображающей музу Талию, находится предполагаемой клавус [86], то об этом по меньшей мере надо упомянуть. На плаще этой фигуры со стороны, покрывающей бедро, сделана длинная четыреугольная полоса особого цвета, и авторы описания геркуланских картин стараются доказать там, что эта полоса и есть римский клавус, который был куском пурпура, вытканным или нашитым, по различной ширине которого можно было судить о достоинстве и положении лица. Это и надо мне было напомнить об одеянии тела.

II. ОБ ОДЕЯНИЯХ ДЛЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ

Одеяние отдельных частей касается головы, рук и ног. У римлян не было обыкновения носить на голове диадему, как у греков, у которых эта головная повязка делалась



Пленный варвар

Темно-серый мрамор, Римское (?) искусство II — III в. н. э.

Рим. Двор Дворца консерваторов на Капитолии

иногда, кажется, даже из бронзы, как подтверждает, повидимому, диадема на бронзовой статуе так называемого Птоломея виллы Альбани, на которой сделаны продолговатые прорезы, должно быть, для застежек [87]. Борода часто связывалась узлом под подбородком [88], что видно на одной голове в Капитолии и на другой геркуланской в Портичи. Спартанцы не должны были носить усов [89]. Голову путешественники и земледельцы покрывали в защиту от солнца или от дождя шляпой, похожей на наши шляпы, только обыкновенно без загнутых кверху полей и с низкой тульей, что я указал в предыдущей главе, говоря о женских шляпах. Шляпы эти были с завязками, которые могли быть связаны под горлом, а когда кто шел с непокрытой головой, то шляпа висела на этих лентах за плечами. Но лент никогда не видно. На различных резных камнях с шляпой за плечами изображен Мелеагр; на двух схожих между собой барельефах, в виллах Альбани и Боргезе, изображающих Амфиона и Зефа с их матерью Антиопой, у Зета шляпа висит за плечами, чтобы обозначить принятое им пастушеское состояние. Я уже обнародовал впервые это произведение в другом месте [90]. Такую же шляпу носили в древнейшее время афиняне [91], но потом она вышла из употребления [92]. Есть еще другой род шляпы с отогнутыми кверху полями, образующими спереди длинный козырек, а с боков с надрезами, чтобы иметь возможность приподнять поля кверху, вроде тех дорожных шляп, которые носят в Германии на охоте. Такую шляпу имеет индийский Бахус вышеприведенной мраморной вазы во дворце Фарнезе; шляпа с высоко приподнятыми низкими полями, вроде священнических, видна на одной фигуре охотника на описанной валообразной бронзовой вазе. Особый род шляпы носили римские авригаторы, т. е. принимающие участие в состязаниях на колесницах: кверху они совсем заостряются и совершенно похожи на китайские. Такие шляпы можно видеть в соответствующих сценах на мозаиках дома Миссини и у Монфокона на рисунке исчезнувшего теперь произведения.

Здесь надо сказать пару слов о фригийских шапках, чтобы объяснить одно непонятное место у Вергилия. Шапки эти носились и мужчинами и женщинами. В доме виллы Негрони находится юношеская голова мальчика в фригийской шапке, с которой сзади спадает что-то вроде покрывала, закутывающего спереди шею и покрывающего подбородок до самой нижней губы в том же роде, как положено покрывало на другой бронзовой фигуре [93], с той только разницей, что там оно закрывает даже и рот. Благодаря этой голове можно объяснить себе стих Вергилия о Парисе:

„С шапкою на голове меонийской и длинной оборкой повязан".

(Энеида, 4, 216) [94]

Объяснения и даже поправки этого места можно найти у приведенных ниже писателей.

Панталоны были в употреблении и у греков и у римлян, что видно на геркуланских и других картинах [95]; этим опровергаются сообщения некоторых писателей, утверждающих противное. Панталоны предполагаемого Кориолана на картине „Терм Тита" доходят на фигуре до самой ступни, так что лежат на ноге, как чулки, и окрашены в синий цвет. Греческие танцовщицы тоже носили панталоны, как и наши [96]. Но употребление панталон не было всеобщим у мужчин, и вместо них надевали повязки, которые обертывались вокруг бедер, однако и это считалось изнеженностью, и Цицерон упрекал за это Помпея [97]; во времена Траяна простой народ не употреблял еще таких повязок [98] вокруг бедер. На константиновой арке фигуры, окружающие этого императора, сделаны с ляжками, покрытыми до самых колен. Панталоны варварских народов делались из одного куска с чулками и подвязывались у лодыжек ремнями, держащими подошву. Позже стали отрезывать нижнюю часть, образующую чулок, и отсюда ведет свое название немецкое слово „Strumpf" (чулок), что означает нечто отрезанное, как это объясняет и Экгарт в словарике Эднера. Значит, Микель-Анджело сделал ошибку против старинной одежды, придав своему Моисею чулки, отдельные от панталон и подвязанные под коленями.

О различных родах древних римских башмаков говорилось подробно другими. По известиям Аппиана, римские башмаки отличались от греческих [99], но разницы этой мы указать не можем. Знатные римляне носили башмаки из красной кожи, вывозимой из страны парфян [100], которая совпадает, должно быть, с теперешней кордуанской кожей. Благородные афиняне имели на обуви полумесяц из серебра или слоновой кости, кажется, сбоку под лодыжками [101]. Здесь мне больше нечего отмечать, кроме описанной уже мною в другом месте [102] статуи Адриана, в вилле Альбани, который изображен в панцыре и босиком: я показал, что он часто делал пешком до двадцати миль босиком и в полном вооружении. Статуи этой больше распознать невозможно; ее голову сочли нужным приделать к другой статуе, а ее заменили головой Септимия Севера, отчего босые ноги утратили свое значение.

Перчатки изображены на некоторых фигурах на погребальных урнах, что следует заметить в противовес Казобону



Гермес (Меркурий), Эвридика и Орфей
(согласно ошибочным надписям „Зеф, Антиопа и Амфион"
Мрамор. Рельеф. Рим. Вилла Альбани

который говорит, что они не употреблялись ни римлянами, ни греками [103]. Это настолько ошибочно, что перчатки были известны уже во времена Гомера, который дает их Лаэрту, отцу Улисса [104].

III. О ВООРУЖЕНИИ ТЕЛА

К одежде относится и вооружение: панцырь, шлем и наколенники. У древних панцырь делался двойным и покрывал грудь и спину; делался он отчасти из металла, а отчасти из холста. Панцырь из холста употреблялся у финикиян [105], у ассирийцев в войске Ксеркса [106], у карфагенян [107], у которых были сняты три панцыря, посланных Гелоном в Элиду, а также у испанцев [108]. Римские предводители и императоры носили часто такой же панцырь, как это сказано о Гальбе и как подтверждается статуями, панцыри которых очень похожи на полотняные, ибо на них выражен иногда каждый мускул; надо думать, что это легче сделать в холсте, прессованном на форме, чем в бронзе. Холст этот изготовлялся при помощи крепкого вина или уксуса и соли [109] и брался в восемь или десять слоев. Но бывали панцыри, повидимому, и из бронзы, а некоторые очень похожи на панцыри наших кирасиров; такие панцыри имеют, между прочим, прекрасный бюст Тита и две фигуры лежащих пленников в вилле Альбани; по обеим сторонам панцыри скреплялись шарнирами или крючками.

После того, что было уже сказано о шлемах древних другими учеными, мне остается только заметить, что их делали не всегда из металла; должны были быть шлемы из кожи или из другого податливого материала, ибо шлем под ногой одной старинной статуи героя во дворце Фарнезе растоптан, чего не могло бы случиться с бронзою.

Вооружение ног встречается часто на барельефах и резных камнях; из статуй имеет его только одна в вилле Боргезе. Вооружение ног употреблялось и у этрусков и сардинцев [110], но вместо того, чтобы закрывать переднюю сторону ноги, оно открывало голень и закрывало икры; о таком роде вооружения я буду говорить по поводу одной весьма древней сардинской фигуры солдата, в сочинении, указанном в предисловии.

Сказанного достаточно о мужской одежде римлян; достаточно и того, что надо знать о ней всякому художнику.

Этим я и заключу первую часть данной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ
К ПЯТОЙ ГЛАВЕ

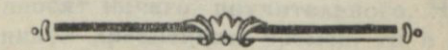
1. Gruter. Inscr. p. 989. n. 3.
2. Conf. Winckelmann Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch. p. 301 seq.
3. Antiquit. T. 3. fig. 132.
4. Stosch. préf. aux Pier. gr. p. XI.
5. DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. MED. ROMAI. FECIT-MED, вместо ME и ROMAI, ROMAE. В этой надписи сохранилась первоначальная форма римских букв, которые здесь древнее, или по крайней мере более этрусского характера, чем на надписи Л. Корн. Сцип. Барбата в барберинской библиотеке, стариннейшей римской надписи на камне. О ней я говорил в примечаниях к „Древней архитектуре", стр. 5.
6. Scarfo Lettera etc. p. 51.
7. Winckelm. Descrip. des pier. etc. p. 395.
8. Numa p. 118. l. 26.
9. Ap. S. August. Ci vit. Dei L. 4. c. 36.
10. Ant. Rom. L. I. p. 64. l. 19.
11. De di vinat. L. 2. c. 20.
12. Plin. L. 35. c. 45.
13. Plutarch. Public. p. 188. l. 20.
14. Scaliger, Conject. in Varron. p. 171.
15. Appian. de Bel. civ. L. 1. p. 168. l. 17.
16. Plin. L. 34 c. 11.
17. Plin 1 c.
18. Plutarch. Public. p. 192. l. 20.
19. Plin. l. 34. c. 13,
20. Consolat ad. Maciam.
21. Dionys. Halic. Ant. Rom L. 10. p. 628. l. 40.
22. Ibid. p. 649 l. 35.
23. Ibid. L. 8. p. 305. l. 12.
24. Nonn. ap. Scalig. Conject. in Varr. p. 17.
25. L. 34. c. 18.
26. Ibid. c. 9.
27. Liv. L. 8. c. 14.
28. Plin. L. 35. c. 45.
29. Sirmond explic. hujus Inscr. conf. Fabret. Inscr. p. 461.
30. Conf. Liv. L. 35. c. 10.
31. Rycq. de Capitol. c. 33. p. 124.
32. Varrod e re rust. L. 2. c. 11. p. 54. Cic. orat. pro M. Coelio a. 14.
33. Plutarch. Camil. p. 254. l. 24.
34. L. 227. c. 34.
35. Liv. L. 28. c. 35.
36. Id. L. 22. c. 7.
37. Id. L. 24. c. 16.
38. Liv. L. 27. c. 36.
39. Id. L. 26. c. 1.
40. Id. L. 25. c. 40.
41. Id. L. 26. c. 34.
42. Id. L. 27. c. 6.
43. Id. L. 30 c. 39.
44. Id. L. 33. c. 25.
45. Id. L. 33. c. 27.
46. L. 26. c. 27.
47. Liv. L. 27. c. 37.
48. Id. L. 28. c. 45.
49. Id. L. 34. c, 52.
50. Id. L. 35. c. 41.
51. Id. L. 37. c. 3.
52. Plin. L. 34. c. 11.
53. Liv. L. 40. c. 5.
54. Id. L. 39. c. 6.
55. Ibid. c. 9.
56. Id. L. 37. c. 59.
57. Cic. Orat. pro Corn Balbo. c. 24.
58. Liv. L. 34. c. 4.
59. Rycq. de Capitol. c. 26 p. 105.
60. Liv. L. 38. c. 9 p. 43.
61. Id. L. 39. c. 5.
62. Ibid. c. 22.
63. Id. L. 40. c. 51. 52.
64. Id. L. 42. c. 3.
65. Id. L. 41. c. 32.
66. Id. L. 41. c. 32.
67. L. 40 c. 34.
68. Id. L. 43. c. 9.
69. Id. L. 45. c. 27.
70. Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.
71. Gell. Noct. Att. L. 7. c. 12.
72. Cic. Orat. pro M. Scauro.
73. Plutarch. Ρωμαϊκά, p. 492. l. 31.
74. Salmas. ad. Tertul. de Pall. p. 44.
75. Antiq. Lect. L. 4. c. 8.
76. Quintil. L. 11. c. 3. p. 844. l. 1. Isid. Orig. L. 19. c. 24.
77. Antiq. Rom. L. 3 p. 187. l. 29.

78. Casaub. Not. in Capitolin p. 58. A. Sabuas in Tertul de Pab. p. 13.
79. Ruben. de re vestiar. L. 2. c. 6. p. 161.
80. Cuper. Apotheos. Hom. p. 34.
81. Fulv. Urs. Imag.
82. Turneb. Advers. L. 3. c. 26.
83. Bel. Civ. L. 1. 173 l. 6. conf. L. 2. p. 260. l. 7.
84. Casaub. in Theoph. p. 38.
85. Etymol. magn.
86. Pitr. Erc. T. 2. tav. 3 p. 18 n. 2.
87. Слово χαλκεόμιτωρ (увенчанный медью), сказанное Еврипидом про Гектора (Troad. v. 271), можно было бы удобнее понять в применении к этой повязке, чем для панцыря, как делает Бэрнс.
88. Casaub. Animadv. in Athen. Deipn. L. 3. c. 19. p. 119. l. 24.
89. Ibid. L. 4. c. 9. p. 170. l. 3.
90. Descrip. des pier. gr. etc. p. 97.
91. Lucian. Gymnas. p. 895.
92. Philostr. Vit. Sophist. p. 572.
93. Ficoroni Rom. p. 20.
94. Turneb. Advers. L. 29. c. 25. Gluartii Etect. L. 1 c. 7. p. 17.
95. Pitt. Erc. T. I. p. 7. 267.
96. Athen. Deipnos. L. 13. p. 607.
97. ad. Attic. L. 2. ap. 3.
98. Dio Chrysost. Orat. ad. Tyrann.
99. Mithridat. p. 114. l. 17.
100. Vales. Not. ad Ammian. L. 22. c. 4 p. 300.
101. Philostrat. Vit. Sophist. L. 2. in Herodot. Att. p. 555. l. 24.
102. Préf. à la desc. etc. p. 24.
103. Animadv. in Athen. L. 12. c. 2. p. 523. l. 29.
104. Odyss. u v. 229.
105. Herodot L. 6. p. 261. l. 5.
106. Ibid. p. 257. l. 40.
107. Pausan. L. 6. p. 499. l. 12.
108. Strab. L. 3. p. 154 C.
109. Casaub. ad. Sueton p. 202. A.
110. Winckelm. Descr. des pier. gr. etc. p. 201.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИСКУССТВО У ГРЕКОВ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВНЕШНИХ УСЛОВИЙ ВРЕМЕНИ





Во второй части этой истории содержится то, что мы называем историей в тесном смысле, — именно судьбы искусства в Греции в связи с внешними событиями, имеющими на него огромное влияние. Науки, даже сама мудрость, находятся в зависимости от времени и его изменений, тем более зависит от них искусство, находящее себе питание и поддержку в избыточности, а часто и в тщеславии. Исходя отсюда, необходимо было указать на те условия, в которых находились греки в различные эпохи своей истории; мы сделаем это кратко и лишь, поскольку это соответствует нашему плану. Вся эта история показывает, что свобода была той причиной, которая способствовала развитию искусства. Но так как здесь я предполагаю дать историю искусства, а не художников, то считаю ненужным передавать их жизнеописания, тем более, что они были уже написаны другими; зато я перечислю их главные произведения и рассмотрю некоторые из них соответственно требованиям искусства. По той же причине я не буду перечислять всех художников, названных Плинием и другими писателями, особенно тех, имя и произведения которых сами по себе, не сопровождаемые другими сведениями, не вносят ничего поучительного. Что касается греческих художников древнейших времен, то я дам точный перечень их в хронологическом порядке отчасти потому, что о них умалчивают новые писатели — историки, отчасти же и потому, что перечисление их произведений до некоторой степени раскрывает рост древнейшего искусства. С этого перечня как с древнейших наших сведений я и начну эту историю.

ОБ ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО ЭПОХИ ФИДИЯ

Искусством занимался еще в древнейшие времена Дедал, и еще во времена Павзания кое-где встречались деревянные фигуры этого знаменитого художника. Павсаний говорит, что, несмотря на всю грубость обработки, они имели в своем виде что-то божественное [1]. В это же время жил Смилид [2], сын Эвклида с острова Эгины; он сделал две статуи Юноны; одну для Аргоса, другую для Самоса. Этот Смилид и Скелмид Каллимаха,[3] вероятно, одно и то же лицо. Это был один из самых древних художников, — и Каллимах упоминает о деревянной статуе Юноны его работы; таким образом, вместо „Скелмид" надо будет читать „Смилид" [4]. Учеником Дедала, последовавшим за ним в Крит, был Эндей [5]. После этого сказочного времени в истории художников есть большой пробел и вплоть до 18-й Олимпиады ни об одном из них нет известий. Тогда стал известен своим талантом живописец Буларх [6]. Одна из его картин, изображавшая битву, была оплачена на вес золота. Надо думать, что около этого же времени жил Аристокл из критской Кидонии, так как в истории его помещают до преобразования имени Сицилийской Мессины из Занклы в Мессину [7], что случилось до 29-й Олимпиады [8]. В Элиде находилось произведение этого художника, изображавшее Геркулеса в борьбе с конной амазонкой Антиопой, у которой он отнимает ее пояс. Позднее получили известность Малас с острова Хиоса, сын его Миккиад и его внук Анферм [9]. У последнего было два прославившихся в 60-ю Олимпиаду сына Бупал и Анферм, и оба насчитывали между своими предками художников до 1-й Олимпиады.

Тогда же процветали Дипин и Скиллид, которых Павзаний неправильно считает учениками Дедала [10]; впрочем, может быть, это был другой Дедал, гораздо позже первого, так же как после Фидия известен другой скульптор с этим именем, уроженец Сикиона. Их учениками были Леарх из

Регия в Великой Греции, лакедемоняне Дориклид и Донт[11], затем Тектей и Ангелион, сделавшие на Делосе статую Аполлона[12], может быть, ту самую, от которой много обломков еще в конце прошлого столетия находилось на острове Делосе вместе с основанием и известной надписью. К этому же времени надо отнести Аристомедонта Аргосскаго[13], Пифодора Фиванского[14] и Дамофонта Мессенского[15]. Последний сделал в Эгие, в Ахайе, деревянную статую Юноны Луцины, ноги и руки которой были из мрамора[16], а также деревянных Меркурия и Венеру для Мегалополя, города в Аркадии[17]. Вероятно, около этой же эпохи жил Лафаес, сделавший в древнем стиле Аполлона в Эгире в Ахайе[18].

Вскоре после того художник Дамей прославился статуей Милона Кротонского[19], поставленной в Элиде и сделанной, вероятно, после 60-й Олимпиады, если судить по времени, в которое жил Пифагор[20], а главное по тому, что до этой эпохи в Элиде не ставилось статуй атлетам, вроде Милона[21]. За ним следовали Стомий и Сомид, процветавшие до Марафонской битвы[22], а также Каллон[23] ученик Тектея. Им было создано тридцать бронзовых статуй в Элиде, изображавших такое же число молодых мессенцев из Сицилии. Связанное с этими статуями событие рассказывает Павзаний. Современниками Каллона были Менехм и Соид из Навпакта[24]. Последний сделал из золота и слоновой кости статую Дианы, стоявшую в храме этой богини в Патрах. После него процветали Гегий и Агелад[25], учитель Поликлета: Агелад изобразил в Элиде на колеснице Клеосфена, одержавшего победу на олимпийских играх в 66-ю Олимпиаду. Один из учеников Агелада Аскар сделал в Олимпии статую Юпитера, увенчанного цветами[26]. К этому же времени, вероятно, надо относить Ифиона из Эгины, который соорудил статую Ангелии, дочери Меркурия[27].

До похода Ксеркса против греков между последними прославились следующие скульпторы: Симон и Анаксагор, оба из Эгины (последний сделал статую Юпитера, поставленную греками в Элиде после Платейской битвы)[28]; Онат, сын Микона, тоже эгинец, сделавший много статуй, в том числе восьми героев, бросавших жребий для сражения с Гектором (статуи эти стояли в Элиде)[29]; Дионисий из Регия и Главк из Мессены в Сицилии жившие в царствование Анаксилая, тирана в Регии, т. е. между 71-й и 76-й Олимпиадами[31]. На одной статуе лошади была сделана надпись рукой Дионисия[32]. Затем из других художников, прославившихся в первый период греческого искусства, были Аристомед и Сократ, сделавшие статую Кибелы, заказанную Пиндаром для ее храма в Фивах[33];

Мандей из Пеона, статуя Победы которого стояла в Элиде [34]; Главкий Эгинский, изобразивший в Элиде же сиракузского царя Гиерона [35] стоящим на колеснице, и, наконец, Элад из Аргоса, бывший учителем Фидия [36].

Художники эти основали различные школы. Знаменитейшие из них — Эгинская, Коринфская и Сикионская; это отечество произведений искусства относится к древнейшим временам Греции [37]. Весьма вероятно, что последняя была основана двумя знаменитыми скульпторами, основавшимися в Сикионе, Дипеном и Скиллидом; о некоторых из их учеников я только что говорил выше. Аристокл [38], брат Канаха, скульптор из того же города, спустя семь поколений, все еще продолжал считаться главою старинной сикионской школы. Говоря о другом сикионском скульпторе, Дамокрите, перечисляют мастеров этой школы, восходя до пятого его предшественника [39]. Полемон написал статью о сикионских картинах и о портике этого города, заключавшем в себе множество художественных произведений [40]. Благодаря значению Эвпомпа, учителя Памфила, имевшего учеником Апеллеса, греческие школы, соединившиеся одно время под именем элладических, разделились снова, так что наряду с ионийской у малоазийских греков появились школы аттическая и сикионская, существовавшие каждая особо [41]. Памфил и Поликлет, Лисипп и Апеллес, пришедший к Памфилу в Сикион, чтобы усовершенствоваться в своем искусстве, придали последний блеск этой школе. В царствование в Египте Птолемея Филадельфа в Сикионе была, кажется, самая знаменитая и лучшая школа живописи; по крайней мере, в описании великолепной процессии, устроенной этим царем, упоминаются по преимуществу картины только сикионских художников [42].

Благодаря своему выгодному географическому положению Коринф в древнейшие уже времена [43] был одним из самых могущественных городов Греции, и первые поэты называют его богатым. Предполагают, что здесь Клеанф первый начал обрисовывать некоторые части фигуры, а не очерчивать только их контуры, как делалось до него [44], и Страбон говорит, что еще и в его время можно было видеть картины этого художника, состоявшие уже из многих фигур [45]. До 40-й Олимпиады Клеофант пришел вместе с Тарквинием Приском из Коринфа в Италию и впервые показал римлянам греческое искусство живописи. Еще во времена Плиния в Ланувии были прекрасные картины этого художника, изображавшие Аталанту и Елену [46]. Что касается эгинской школы, то, если судить о ее древности по Смилиду, знаменитому художнику с этого острова, ее основание надо будет отнести

к временам Дедала. То, что там художественная школа возникла уже в очень древние времена, доказывается известиями о множестве статуй в Греции, обработанных в эгинском стиле. Один эгинский скульптор известен не по имени, а по прозвищу „Эгинский ваятель“ [47]. Жители этого острова, дорийцы по происхождению, занимались в широкой степени торговлей и мореплаванием — обстоятельство, имевшее весьма благоприятное значение для развития искусств [48]. Павзаний говорит об их морских путешествиях уже в древнейшие времена [49]; было даже время, когда их морские силы превосходили афинские [50]. Впрочем, до персидской войны как у тех, так и у других корабли были только пятидесятивесельные и без палубы [51]. Соперничество между этими двумя морскими державами разразилось, наконец, открытой войной, продолжавшейся до нашествия в Грецию Ксеркса [52]. Эгина много способствовала победе над персами, одержанной Фемистоклом, но и сумела извлечь из нее себе много выгод: туда была перевезена для продажи добыча, отнятая у побежденных, что, по свидетельству Геродота, значительно увеличило богатство острова [53]. Это цветущее состояние Эгины продолжалось до 88-й Олимпиады, когда жители ее были прогнаны афинянами, мстившими ей за союзничество со Спартой. Афиняне заняли этот остров своими колонистами, а эгинцы переселились в Фирею, город, лежавший в Арголиде [54]. Правда, они вернулись на родину, но возвыситься до прежнего могущества они не были больше в силах.

После 50-й Олимпиады наступило для Греции тяжелое время. Подчиненная многим тиранам, она в продолжение семидесяти лет оставалась под их властью. Поликрат овладел Самосом, Писистрат — Афинами, Кипсел, тиран коринфский, передал власть своему сыну Периандру, укрепив ее союзами и браками с другими врагами свободы отечества, владетелями Амбракии, Эпидавра и Лесбоса. Меланхр и Питтак были тиранами острова Лесбоса, а вся Эвбея покорилась Тимониду. Лигдамид с помощью Писистрата овладел Наксосом. Но большинство тиранов овладело высшей государственной властью не насилием и не с оружием в руках: они достигли своих целей одной силой своего красноречия [55] и возвысились умением подделываться к народу [56]. Они признавали, как, например, Писистрат [57], значение государственных законов и над собой. Самое название „тиран“ могло быть даже почетным титулом [58], и Аристодем, тиран Мегалополя в Аркадии, заслужил даже прозвище „Хрестос“, т. е. честный человек [59]. Статуями победителей на великих играх была полна Элида еще и до расцвета искусств [60], но они были в то же время

так же часто и статуями защитников свободы. Тираны должны были отдавать справедливость всякой заслуге, а художник мог беспрепятственно во все времена выставлять свое произведение перед всем народом.

Рельеф с двумя фигурами в Англии [61], изображающий молодого победителя на играх, по имени Манфо, как показывает бороздообразно проведенная надпись на нем, и сидящего Юпитера, должно быть, относится к этой эпохе, но только не ранее 50-й Олимпиады, так как тогда впервые начали работать из мрамора, как было указано в первой части. Тогда даже и мраморных колонн было немного; колонны храма Дианы на мысе Сунии во времена Фемистокла были сделаны из белого камня [62]. Однако невозможно судить об упомянутой рельефной работе на основании гравюры. Мнимый надгробный камень спартанского поэта Алкмана, процветавшего в 30-ю Олимпиаду, судя по непонятной и очень произвольно толкуемой надписи, в общем не может быть таким древним; этот надгробный камень находится в доме Джустиниани в Венеции [63]. Самую древнюю из дошедших до нас монет, отчеканенную, как думают, в Кирене в Африке, нужно относить, повидимому, к этому же времени [64]; надо полагать, что она была выбита по распоряжению Демонакта Мантинейского, который был правителем Кирены [65] во время несовершеннолетия Батта IV и был современником Писистрата. Демонакт изображен на ней стоящим; голова его обвита венком, от которого расходятся лучи, а над ухом виден рог барана; в правой руке у него фигура Победы, в левой — скипетр. Но гораздо вероятнее, что монета эта вычеканена позже, чтобы увековечить память Демонакта.

После того как тираны в Греции были уничтожены, вплоть до тех, которые в Сикионе управляли кротко и по законам [66], и после того как были низложены и убиты сыновья Писистрата — это случилось в 67-ю Олимпиаду, т. е. приблизительно тогда же, когда Брут освободил свое отечество, — греки более, чем когда-либо, подняли голову и почувствовали в себе новые духовные силы. Эти греческие республики, столь славные впоследствии, были маленькими незначительными государствами до того самого времени, когда персы стали теснить греков в Ионии, разгромили Милет и увели его жителей в неволю.

Греки, а особенно афиняне, были затронуты этим весьма чувствительно; даже несколько лет спустя, когда Фриних представил в трагедии взятие Милета, весь народ заливался слезами. Но афиняне собрали все свои силы и, соединившись с эретрийцами, пришли на помощь своим братьям в ионий-

ской Азии; они составили даже смелый план напасть на персидского царя в его собственных владениях. Действительно, в 69-ю Олимпиаду они проникли до самых Сард, взяли и сожгли этот город, дома которого отчасти были построены из тростника, а отчасти им покрыты [67]. В 72-ю Олимпиаду, т. е. двадцать лет после убийства афинского тирана Гиппарха и изгнания его брата Гиппия, афиняне одержали знаменитую победу при Марафоне, которая остается удивительной во всех историях.

Этой победой афиняне возвысились над всеми другими греческими городами, и так как они первые из греков цивилизовались и перестали носить оружие, без которого в древнейшие времена ни один грек не показывался никогда в обществе, даже в мирной обстановке [68], то благодаря этому общее уважение и возрастающее могущество сделали этот город главным местопребыванием искусств и наук в Греции. Поэтому-то и сказал кто-то, что у греков было очень многое общим, но что одни афиняне нашли путь к бессмертию [69]. Медицина процветала в Кротоне и Кирене [70], музыка — в Аргосе; в Афинах же соединились все искусства и все науки. Десять лет спустя при Саламине и Платеях Фемистокл и Павзаний настолько смирили персов, что ужас и отчаяние преследовали последних до самого сердца их владений, а грекам вечно напоминали о персах невосстановленные развалины разрушенных ими храмов [71]; это был памятник той опасности, в которой они обрели свою свободу. Но здесь начинается самое достопамятное пятидесятилетие Греции [72].

С этого времени, казалось, все силы Греции пришли в движение, и начали более, чем когда-либо, обнаруживаться великие дарования этой нации. Люди, необыкновенные и великие умы, сложившиеся в Греции с самого начала великого движения, проявились вдруг все одновременно. В 77-ю Олимпиаду Геродот из Карии пришел в Элиду и читал свою историю перед собравшимися там на игры греками. Немного раньше Ферекид впервые начал писать прозой [73]. Эсхил выступил с первыми правильными трагедиями в возвышенном стиле, тогда как со времени изобретения их, с 61-й Олимпиады, это были лишь танцы и пение действующих лиц. В 73-ю Олимпиаду он впервые получил первую награду. Около этого времени начали петь поэмы Гомера, и Кинеф Сиракузский был первым рапсодом в 69-ю Олимпиаду [74]. Тогда же Эпихарм поставил первые комедии, а Симонид, первый элегический поэт, принадлежит к числу изобретателей этого великого века. Тогда же красноречие впервые сделалось наукой, и эту форму придал ему сицилиец Горгий из Леонтин.

Во время Сократа Антифонт стал записывать первые судебные речи [75]. Тут впервые в Афинах стал публично учить мудрости философ Афинагор, открывший в 75-ю Олимпиаду свою школу [76]. Незадолго до того Симонид и Эпихарм дополнили греческую азбуку; но буквы, ими изобретенные, были введены в Афинах в общественные дела только в 94-ю Олимпиаду, после низложения правительства тридцати тиранов [77]. Таковы же были и великие достижения в области искусства, подготовлявшие его к тому совершенству, к которому оно и пошло затем могучими шагами.

Самое несчастье, постигшее Грецию, должно было послужить к ее величию. Опустошения, произведенные персами, и разрушение города Афин заставили греков после победы Фемистокла взяться за восстановление храмов и общественных зданий. Проникшись новой любовью к отечеству, спасение которого стоило жизни стольким доблестным людям и которое теперь можно было считать обеспеченным против всякой человеческой силы, греки начали думать об украшении своих городов великолепными постройками и храмами. Для этого огромного предприятия потребовались художники, и они получили теперь возможность проявить себя наравне с другими великими людьми. Наряду со статуями богов не были забыты и заслуги граждан, умерших в бою за отечество. Получили свою долю бессмертия даже женщины, бежавшие из Афин со своими детьми в Трезен, и их статуи были поставлены в одном портике этого города [78].

Знаменитейшими скульпторами этого времени были Агелад из Аргоса, учитель Поликлета, и Онат из Эгины, сделавший статую сиракузского царя Каламида. Агенор обессмертил свое имя статуями незабвенных друзей и освободителей отечества, Гармодия и Аристогитона, воздвигнутых в первый год 77-й Олимпиады, после того как их бронзовые статуи, поставленные им четыре года спустя после смерти тирана, были увезены персами [79]. Главкий, тоже эгинец, сделал статую знаменитого Феагена с Фасоса, получившего тысячу триста венков в награду за столько же побед на греческих играх [80].

Об успехах искусства того времени свидетельствуют монеты Гелона, царя сиракузского. Одна из них, золотая, является стариннейшей из всех имеющихся у нас монет из этого металла [81]. Нет возможности определить с точностью время самых старинных афинских монет, но стиль их работы может опровергнуть мнение П. Гардуина, который утверждает, что ни одна из этих монет не была выбита ранее царствования Филиппа Македонского, ибо не-

которые из них весьма неправильной чеканки. Самая прекрасная из виденных мною афинских монет — так называемый золотой квинарий, находящийся в фарнезском музее короля Сицилии. Эта монета служит опровержением взгляда Боза, который утверждает, что афинских золотых монет не существует вовсе [82]. Имя „Гиерон“, стоящее на груди одного бюста на Капитолии, за которое и самый бюст считается изображением Гиерона, царя сиракузского, бесспорно, позднейшего происхождения.

ОБ ИСКУССТВЕ
СО ВРЕМЕНИ ФИДИЯ ДО АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО

Величию Греции было положено тогда такое основание, на котором можно было возвести прочное и великолепное здание; первые камни в нем заложили мудрецы и поэты, художники закончили его, и история ведет нас к нему через великолепные врата. Греки того времени должны были столько же дивиться ему, как и немногие наши современники, знакомые еще с их поэтами, при виде того, как спустя короткое время после достигшей, казалось бы, совершенства трагедии Эсхила выступает Софокл, который не постепенно, а каким-то непонятным взлетом достигает высшей цели человеческих сил. Свою первую трагедию „Антигону" он поставил в третий год 77-й Олимпиады [83]. Такой же скачок от учителя к ученику можно указать и в искусстве от Агелада до Поликлета, и надо думать, что, если бы судьба не лишила нас возможности судить об этих произведениях, мы могли бы заметить, что разница между Геркулесом Элада и Юпитером Фидия, между Юпитером Агелада и Юноной Поликлета такова же, как между Прометеем Эсхила и Эдипом Софокла. Своими высокими мыслями и превосходным их выражением первый нас более поражает, чем трогает, а в замысле своей фабулы, похожей более на действительность, чем на простую возможность, он более рассказчик, чем поэт. Второй же трогает наше сердце внутренними ощущениями, проникающими в нашу душу не через слова, а посредством живых образов, достигая высшего правдоподобия и давая удивительное развитие; развязкой своей фабулы он наполняет нас чувством напряженного ожидания и ведет за пределы наших желаний.

Самым счастливым временем для искусства в Греции, а особенно в Афинах, были те сорок лет, пока Перикл, так сказать, управлял республикой и пока велась упорная война, которая предшествовала Пелопоннесской, начавшейся в 87-ю Олимпиаду. Эта война, может быть, единственная из всех

бывавших когда-либо на свете, которая не только не повредила искусству, очень чувствительному в этом отношении, а скорее способствовала его развитию. В то время окончательно и вполне развились силы Греции, и так как Афины и Спарта изобретали и пускали в ход всевозможные средства, чтобы решительно восторжествовать друг над другом, то каждый талант, как и все человеческие умы и руки, находил себе применение. Во время войны художники всегда представляли себе тот великий день, когда их произведения предстанут перед глазами всех греков. Когда через каждые четыре года приближалось время олимпийских и через три года время истмийских игр, то все враждебные действия приостанавливались: греки, несмотря на взаимные обиды, в общей радости собирались в Элиду или Коринф и при виде расцвета своей нации забывали на несколько дней все случившееся раньше и все ожидавшее их впереди. Точно так же и лакедемоняне приостанавливали на сорок дней военные действия, чтобы отпраздновать наступивший праздник в честь Гиакинфа [84]. Одно время не праздновались только немейские игры во время войны этолийцев с ахейцами, в которую вмешались римляне [85]. Свобода нравов допускала полное обнажение борцов на этих играх, что было очень поучительно для художников: опояску вокруг нижней части тела стали снимать уже задолго до этого времени; первый борец, бегавший взапуски в Элиде без всяких покровов в 15-ю Олимпиаду, назывался Аканфом [86]; значит, утверждать, что такое полное обнажение на играх вошло в обычай только с 73-й Олимпиады, не имеет никакого основания [87].

Особенно замечательны были восемь лет этой войны — период, который можно считать священным для искусства, ибо надо думать, что преимущественно в продолжение его и были сооружены те храмы, здания и произведения искусства, которыми Перикл украсил свою родину.

С этим временем совпадает и 83-я Олимпиада, в которую процветал Фидий.

За трехлетним перерывом враждебных действий, который наступил благодаря посредничеству Кимона и соблюдался, хотя и молчаливо, всеми греками, было заключено формальное перемирие, начавшееся во второй год 82-й Олимпиады. В это именно время римляне прислали своих уполномоченных в Афины и другие города Греции, чтобы познакомиться с их законами [88]. Год спустя умер Кимон, и его смерть дала свободу Периклу, чтобы выполнить свои великие намерения. Он стремился доставить Афинам богатство и избыток, дав занятия всем их жителям: он строил храмы, места для зре-

лищ, водопроводы и гавани и в украшении их доходил даже до расточительности; всему свету известны Парфенон, Одеон и многие другие здания, особенно же две стены, соединявшие город с Пиреем. Тогда-то искусство зажило подлинной жизнью, и Плиний говорит [89], что теперь только начались настоящие и скульптура и живопись.

Рост искусства в эпоху Перикла напоминает восстановление его при папах Юлии II и Льве X. В то время Грецию, как позднее Италию, можно сравнить с плодоносной, неистощенной, но и незапущенной почвой, которая благодаря особенной обработке открывает таившееся в ней богатство — свое плодородие. Нельзя, конечно, вполне приравнивать искусство до Фидия к искусству до Микель-Анджело и Рафаэля, но и здесь и там оно отличалось такой простотой и чистотой, которые тем более способны к совершенствованию, чем более безыскусственными и неиспорченными они сохранились.

Два величайших афинских художника были Фидий и Парразий; первый занимался не только своим искусством, но вместе с Мнесиклом руководил великим строительством Перикла, а второй помогал Фидию; он нарисовал битву лапифов с кентаврами на щите Паллады, вырезанную Мисом на слоновой кости. То был золотой век искусства, когда согласие помогало работе, и всеми признанные заслуги обессиливали зависть; этим счастьем наслаждалось искусство и прежде и еще долго после. Из старейших художников в Элиде работали над статуей Юпитера Филак и брат его Онаф вместе с своими сыновьями [90]. Там же находился Меркурий, несущий барана [91], работы эгинца Оната и Каллитела. Из их последователей Ксенокрит и Эвбий сделали статую Геркулеса [92], Тимокл и Тимархид — статую Эскулапа [93], Менехм и Соид — Диану [94], Дионисий и Поликл — Юнону; последний прославился своими бронзовыми музами [95]. Можно было бы составить длинный перечень подобных произведений, над которыми работало несколько художников [96]. На острове Делосе была статуя Изиды, над которой работало три афинских художника: Дионисодор, Мосхион и Ладам, сыновья Адаманта, как показывает надпись на этой статуе, теперь находящейся в Венеции [97]. В Риме в XVI столетии была статуя Геркулеса работы двух художников, что тоже доказывается стоявшей на ней надписью; о ней я прочел у Плиния, в базельском издании 1525 г. с примечаниями Фульвия Урсина и Бартоломея Эгиуса, находящемся в библиотеке г-на Штосса во Флоренции.

Подпись эта следующего содержания:

МЕНОДОТ И ДИОДОТ (сыновья) БОЭФА НИКОМИДИЙЦЫ ДЕЛАЛИ.

В 83-ю Олимпиаду Фидий, повидимому, окончил статую Олимпийского Юпитера, и Плиний, указывая на эту эпоху, как на время полного расцвета его таланта, подразумевает, должно быть, это великое произведение: Фидий посвятил свое искусство главным образом изображению богов и героев [98], и в Элиде между статуями победителей была только одна работы этого художника; она изображает прекрасного Пантарка, любимца художника, в тот момент, когда он хочет завязать самому себе повязку, надеваемую борцам после победы [99].

В ту же Олимпиаду окончилось перемирие, но, несмотря на продолжение войны, постройки в Афинах шли своим чередом, и работа не прерывалась. В 87-ю, а по Додвеллю, в 85-ю Олимпиаду, Фидий окончил свою знаменитую Палладу [100], посвященную Периклом ее храму. О статуях и других произведениях, находившихся в этом храме, Полемон, названный Периегетом, написал четыре книги [101]. За год до освящения храма Паллады Софокл поставил своего Эдипа, лучшую из всех трагедий мира. Таким образом, в одну и ту же Олимпиаду были созданы два лучшие произведения искусства, замечательные как для художников, так и для ученых.

Наконец, спустя пятьдесят лет после похода Ксеркса против греков, от всей накопившейся вражды разгорелось пламя Пелопоннесской войны, повод к которой подала Сицилия и в которой приняли участие все греческие города. Единственная морская битва, проигранная афинянами, нанесла им такой удар, от которого они не могли оправиться [102]. Правда, в 89-ю Олимпиаду было заключено перемирие на пятьдесят лет, но оно продолжалось лишь год, и вражда разгорелась снова, пока не привела нацию к полному упадку. О том, как и тогда еще были богаты Афины, можно судить по налогам, которые были наложены на этот город вместе с остальной Аттикой для войны с лакедемонянами, так как Афины для войны против них соединились с фиванцами; налог этот составлял шесть тысяч двести пятьдесят талантов [107]!

В эту войну судьбы поэзии и изобразительных искусств стали различны. Так как у афинян нехватало своих средств на эту войну, то нельзя было их больше расточать на искусства. Однако народ не хотел отказаться от зрелищ, счи-

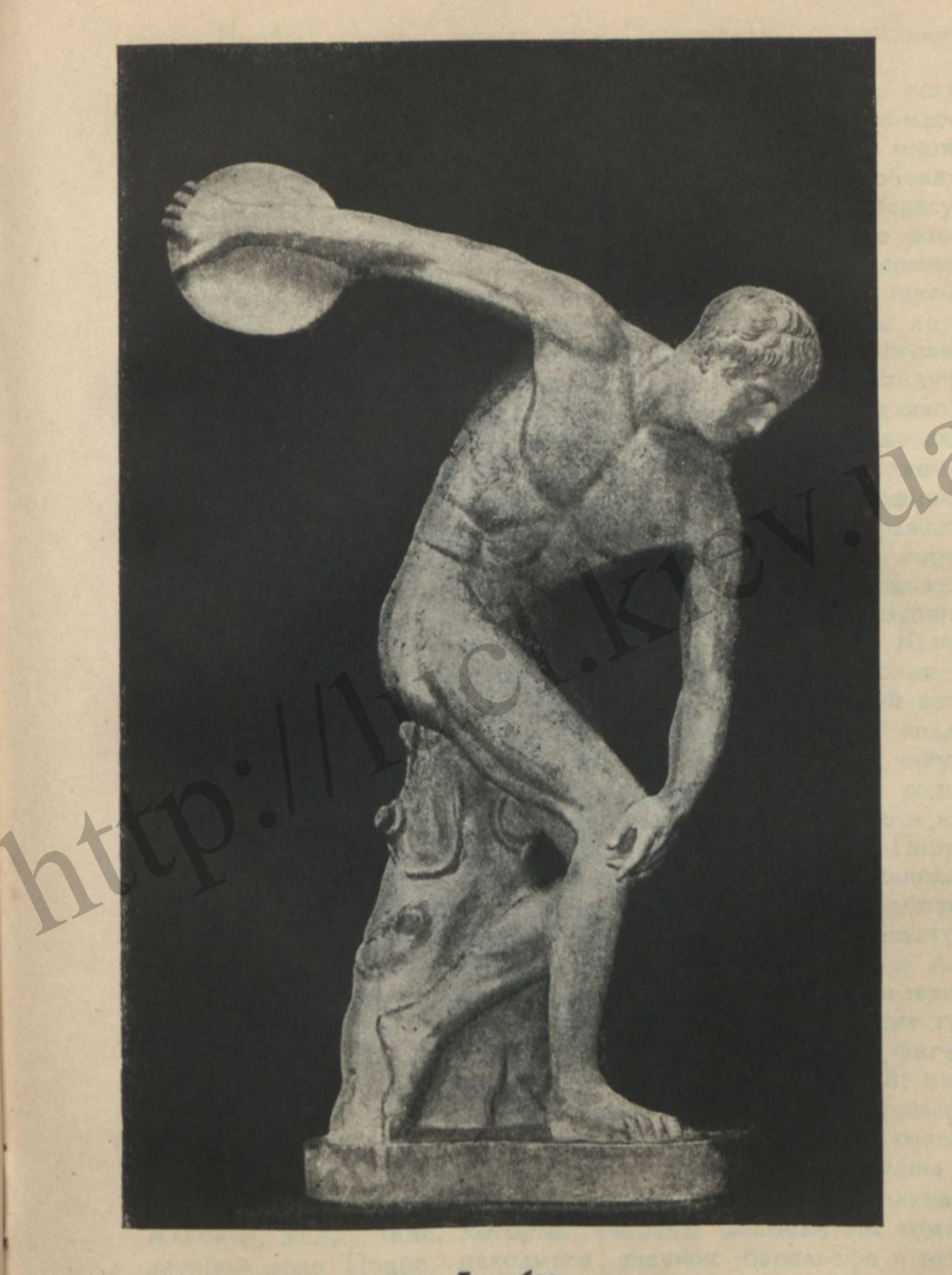
тая их одним из необходимейших условий жизни, и когда город, управлявшийся македонским начальником Леохаром, был осажден войсками Деметрия Полиоркета, то жители заглушали свой голод театральными представлениями [104]. Нам известно также, что после так называемой Пелопоннесской войны, разорившей весь народ, афинским гражданам выдавали деньги именно по драхме на человека для посещения театра. Зрелища считались священными, наравне с публичными играми, и для них выбирались преимущественно большие праздники. В первый год войны афинский театр не меньше прославился состязанием Эврипида с Софоклом и Эвфорионом из-за трагедии „Медеи" [105], чем следующие олимпийские игры победой родосского борца Дориея, сына знаменитого Диагора. На третий год после первого представления „Медеи" Эвполид выступил со своими комедиями, и в ту же Олимпиаду Аристофан со своими „Осами". В следующую, т. е. 88-ю Олимпиаду, были поставлены им „Облака" и „Ахарнцы". Судя по изложенным причинам, надо было бы думать, что в продолжение двадцати восьми лет войны художники оказались в неблагоприятных условиях, тем более, что на второй или на третий год этой войны умер Перикл, их великий покровитель; пережил ли его Фидий, остается неизвестным. Тем не менее первая Олимпиада Пелопоннесской войны считается временем процветания наравне с Фидием еще и других великих художников, как Поликлет, Мирон, Скопас, Пифагор и Алкамен.

Величайшим и знаменитейшим произведением Поликлета была колоссальная статуя Юноны в Аргосе из золота и слоновой кости и благороднейшим в искусстве — две статуи юношей: одна получила название „Дорифора", вероятно, от копья в ее руке, и сделалась по пропорциям лучшим образцом для всех последующих художников, так что по ней учился Лизипп [106]; вторая известна под именем „Диадумена", „повязывающего себе повязку" подобно Фидиеву Пантарку [107]. Говорят, что в начале XVI столетия во Флоренции была статуя с именем этого художника [108]. Сыновья Поликлета не помогали отцу в его искусстве [109]. Из одной школы с ним был художник Мирон из Афин или из Элевфер в Аттике; большинство его произведений было из бронзы; среди них знаменит дискобол, метатель диска, а еще больше его корова. Значит, Мирон, сделавший статую Лада, скорохода Александра Великого, не может быть Мироном, учеником Агелада. Скопас происходил с острова Пароса; его неодетая Венера, находившаяся в Риме, предпочиталась праксителевой статуе той же богини. Ему же некоторые приписывают рим-



Увенчивающий себя юноша („Диадумен“)

Мрамор. Копия с бронзового оригинала Поликлета (V в. до н. э.)
Фотография со слепка, окрашенного под бронзу. Мадрид. Прадо.



Дискобол

Мрамор. Копия с бронзового оригинала Мирона (V в. до н. э.)
Рим. Капитолийский музей

скую Ниобу; другие относят ее к Праксителю, о чем свидетельствуют также Плиний и одна эпиграмма [110].

Если принять, что известная группа виллы Медичи есть та самая Ниоба, о которой говорит Плиний, то, судя по идее высокой красоты, выражающейся в лицах и описанной мною в предыдущей части, и по чистой простоте одежды, особенно двух младших дочерей, можно приписать ее скорее Скопасу, чем Праксителю, ибо первый почти на сто лет старше второго. Если кто-нибудь, особенно неспециалист, будет сомневаться в том, является ли Ниоба оригиналом или копией, тем более, что некоторые фигуры этой группы созданы другой рукой и действительно не имеют того высокого достоинства, как другие, то все же это нисколько не умалит наилучшего представления об искусстве, отражающемся в данном произведении, а это делает наше суждение о работе Скопаса более обоснованным. Ибо если такое большое и сложное, состоящее из многих фигур произведение этого художника всегда останется первым между всеми другими, изображающими тот же сюжет, то и другим художникам придется копировать его с большой точностью, и по копиям мы можем судить о стиле оригинала. И в самом деле, повторения некоторых фигур встречаются в этой же вилле, и на Капитолии: в первой—фигура одной из дочерей, а в Капитолии — и дочери и сына; и в Дрездене среди восьми статуй есть один из сыновей Ниобы, похожий на того, который в вилле Медичи представлен лежащим на рельефе и имеет такую же рану под грудью. Между развалинами бывших садов Саллюстия в Риме было найдено несколько рельефов в натуральную величину, изображающих тот же сюжет; Пирро Лигорио, отметивший это в своей рукописи в ватиканской библиотеке, уверяет, что произведения эти прекрасной работы; и, может быть, замечательное произведение с этим сюжетом находится и вильтонской галлерее графа Пемброка в Англии. В каталоге галлереи произведение это оценивается, повидимому, по его весу, ибо там сказано, что оно весит три тысячи английских фунтов [111]. Оно состоит из двадцати фигур, между которыми семь дочерей и столько же сыновей; первые стоят или лежат, а некоторые из вторых изображены верхом на лошадях, которые сделаны так выпукло, что голова и шея высоко выдаются из фона; Аполлона и Дианы в группе нет. В музее рисунков его преосвященства кардинала Альбани, между теми, которые собраны знаменитым комендатором дель Поццо, находится рисунок барельефа с этим же сюжетом и тоже в двадцать фигур, не считая лошадей; я думаю, этот рисунок сделан с того же барельефа, пока он

еще не был увезен из Рима. На нем изображено семь дочерей и семь сыновей по Аполлодору; Ниоба стоит перед ними и хочет укрыть на своем лоне двух младших, вероятно, Амиклу и Мелибею, которые, как некоторые думают, избегли смерти. Пятеро сыновей изображены на лошадях, и, кроме них, на произведении имеется три пожилых мужских фигуры, вероятно, дядьки юношей. В той же коллекции есть другой рисунок только части барельефа того же сюжета, на котором находятся три фигуры: сына, раненого в бок, и двух дочерей, из которых одна поставлена так, что лица, а значит, и выражения страдания, не видно за приподнятой рукой. Тот же миф был изображен выпукло из слоновой кости на дверях храма Аполлона, построенного Августом на Палатинском холме [112].

Пифагор, четвертый из вышеназванных художников, считался в то время одним из первых своего времени; он одержал победу над Мироном, взяв дельфийский приз в награду за статую одного панкратиаста. Алкамен [113] считался первым после величайшего художника своего времени; одной из знаменитейших его статуй была Венера с названием „В афинском саду". Вот знаменитейшие художники высокого стиля искусства.

Один ученый англичанин утверждает [114], что известный апофеоз Гомера в римском дворце Колонна был сделан между 72-й и 94-й Олимпиадами; он основывается на способе письма одного слова на этом мраморе, способе, указывающем на известную эпоху. Если бы это сообщение было верно и доказывалось очевидностью, то произведение это было бы одним из древнейших памятников высокого стиля искусства. Но нельзя было требовать, чтобы ученый этот мог точно судить на основании работы произведения, так как, повидимому, он не видал его, а положился лишь на столько раз и так подробно описанный способ письма упомянутого слова [115]. Но он не знал, что уже до меня Фабретти заметил и указал ошибку всех ученых, писавших об этом произведении, по поводу этого слова [116]: слово написано так, как оно и должно быть обыкновенно, а именно ΧΡΟΝΟΣ [117]. Поэтому все предположения о времени этого произведения, вытекающие из объяснения плохо рассмотренных особенностей письма, совершенно теряют свой смысл. Напротив, произведение это совсем не подходит к вышеуказанному времени, а было сделано, очевидно, гораздо позже, именно при императорах. Фигуры не достигают и пяди — значит слишком малы, чтобы дать красивый рисунок, и есть барельефы, на которых и более крупные фигуры исполнены с большей тщательностью и законченностью. Поставленное на нем имя художника „Аполлоний из Приены" не прибавляет произведению художественных качеств,



Афродита (Венера) в садах.
Мрамор. Копия со статуи работы Алкамена
(кон. V в. до н. э.) Париж. Лувр



Группа: Орел похищает Ганимеда
Мрамор. Копия с бронзового оригинала Леохара (IV в. до н. э.).
Рим. Ватикан

так как и на очень плохих произведениях искусства поздних времен часто бывает обозначено имя художника, что я приведу ниже. Произведение это найдено на Виа Аппиа, близ Альбано, на месте, называвшемся прежде ad Bovillas, а теперь alle Fratochie, принадлежащем дому Колонна; некогда там стояла вилла императора Клавдия, и потому можно думать, что и произведение относится к той же эпохе. В том же месте была найдена „Илионская таблица", которая по смерти последнего представителя дома Спанья была перевезена в Рим, в музей Капитолия; то же было с так называемым „Примирением Геркулеса" [118]; произведение это долго стояло в гардеробной дворца Фарнезе и только по особой случайности попало в руки кардинала Альбани, поставившего его в своей вилле.

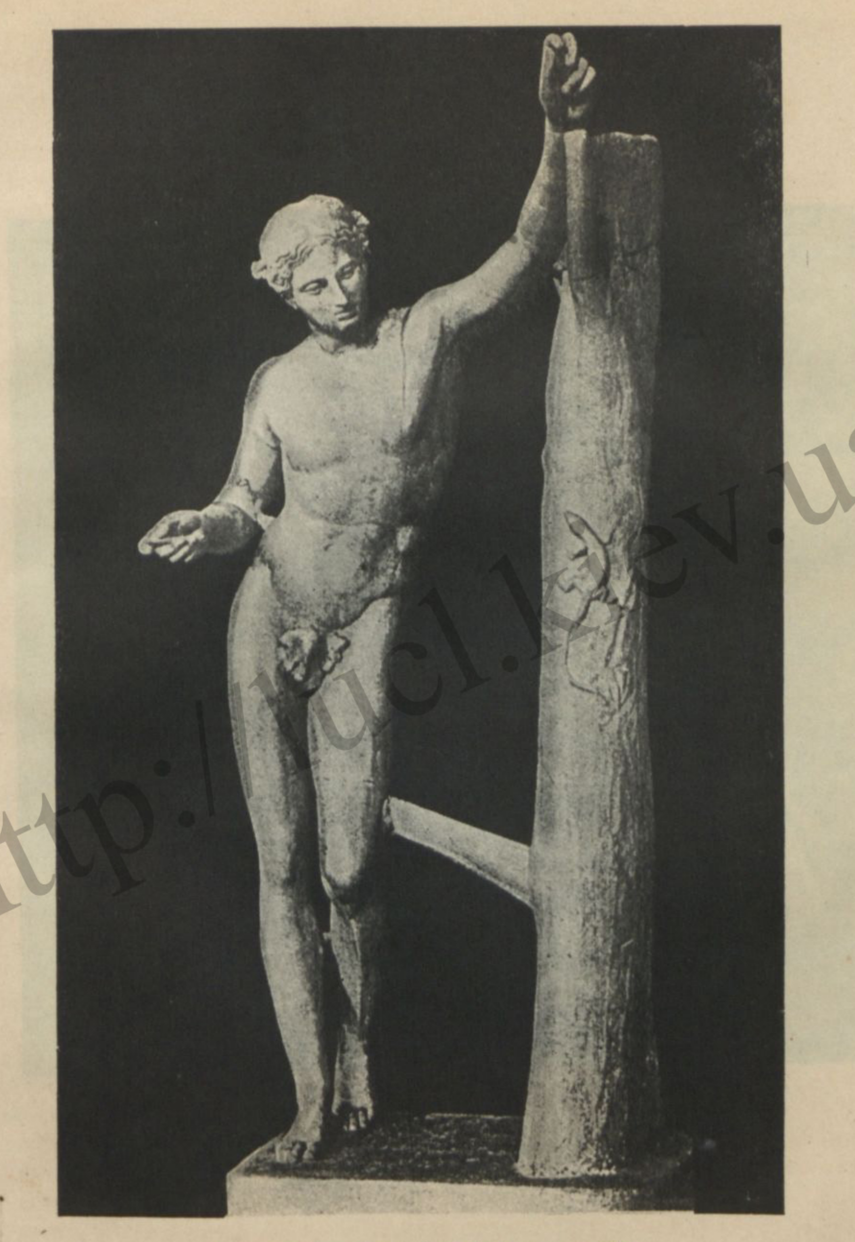
Возвращаюсь снова к истории и именно к несчастной Пелопоннесской войне, окончившейся в первый год 94-й Олимпиады потерей Афинами свободы и одновременно, кажется, крупным ущербом для искусства. Город был осажден войсками Лисандра и, сдавшись, потерпел полное унижение под тяжелой рукой спартанцев и их полководца, велевшего разорить его гавань и стены под звуки музыки и изменившего всю его форму правления. Совет тридцати, им назначенный, старался всеми силами искоренить даже семена свободы, казня благороднейших граждан. Среди этих бедствий выступил Фрасибул и сделался спасителем отечества. В течение восьми месяцев тираны были отчасти изгнаны, отчасти перебиты, а год спустя было водворено в Афинах спокойствие открытым предписанием — забыть все случившееся. Город опять возвысился, когда Конон, призвав персов на помощь против спартанцев, во главе персидского флота разбил флот спартанцев и вернулся в Афины восстанавливать афинские стены.

Тогда искусство пробудилось вновь, и в следующую, 95-ю Олимпиаду стали отличаться ученики прежних великих художников — Канах, Навкид, Диомед и Патрокл. По указанию времени, на которое приходится процветание этих мастеров, мы видим, как искусство всегда претерпевало одну судьбу с Афинами, и его успехи зависели особенно от благосостояния этого города. Канах известен главным образом своей статуей Аполлона Филесия, что значит „лобзаемого"; Навкид сделал для города Коринфа Гебу из золота и слоновой кости, но они не заслужили славы, равной славе их великих предшественников. После этих художников стали известны в 102-ю Олимпиаду Бриаксис, Леохар и Тимофей. Работы первого были знаменитый Аполлон в Дафне, близ Антиохии, и пять колоссальных статуй богов на Родосе; второй сделал пре-

красного Ганимеда, которого нежно схватил орел[119], как будто боясь через одежду причинить ему боль. Тимофей сделал Диану дворца императоров в Риме.

В 100-ю Олимпиаду дела в Греции приняли совсем новый оборот. Государственная система была изменена Эпаминондом, величайшим из мужей греческих, возвысившим свое, до той поры незначительное, отечество Фивы над Спартой и Афинами. Последние оба города из боязни склонились на мир, заключенный в 102-ю Олимпиаду, и в Афинах удержалось спокойствие, а над лакедемонянами Эпаминонд одержал победы при Левктрах и Мантинее.

С этой эпохой начинается последний век великих людей Греции, время их последних героев и мудрецов, их тончайших писателей и величайших ораторов. Ксенофонт и Платон были в их лучшей поре, а за ними возвысился Демосфен своим непобедимым красноречием на пользу отечества. В эти сто лет спустя после Фидия стал процветать Пракситель. Весь свет говорит об его „прославленном" Сатире, об его Феспийском Купидоне[120] и о Венере Книдской. Многие его статуи были известны древним уже по одним своим прозвищам, и если кто говорил о Савроктоне, т. е. убивающем ящерицу, то уже знали, что под этим подразумевается Аполлон Праксителя. Фигура эта часто копировалась, и в вилле Боргезе она находится в двух экземплярах, в величину молодого мальчика, опирающегося на дерево и как бы подстерегающего ящерицу, которая ползет по дереву; в такой же позе стоит небольшая бронзовая фигура виллы Альбани в пять пальмов вышиной. Значит, изображение этой фигуры сохранилось не только на одном резном камне как предполагает Г. Штосс[121], и она была не из бронзы, как он утверждает, а из мрамора. Одна из боргезских копий заслуживает быть оригиналом. Некоторые писатели[122] предполагали, что Пракситель был родом из Великой Греции и получил право римского гражданства, но, по грубому незнанию всех обстоятельств того времени, Праксителя смешали с Паситепем: первый, кажется, ошибся Риккобони, а за ним последовали и другие. Паситель жил во времена Цицерона и изобразил на серебре знаменитого Росция в люльке, где кормилица увидала его обвитого змеею[123]. Вероятно, в книгах смешали Пасителя с Пракситепем[124]. Другой скульптор был тот Пракситель, о котором говорит Феокрит[125]. Сыновья знаменитого Праксителя наследовали искусство своего отца, и у Павзания[126] упоминаются статуи богини Энио и Кадма их совместной работы; одного из них звали Кефисодором и он известен изображением Симплегмы, т. е. пары борющихся, в Ефесе[127]. Два борца на



Аполлон-ящероубийца („Савроктон“)
Мрамор. Копия с бронзового оригинала Праксителя (IV в. до н. э.)
Рим. Ватикан



Борцы
Мрамор. III в. до н. э. Флоренция. Уффици

трибуне великогерцогской галлереи во Флоренции заслуживают по своей работе, чтобы их считали за произведение Кефисодора или же Гелиодора, сделавшего другую такую пару [128]. Другого сына Праксителя звали Памфилом [129].

Спустя некоторое время после Праксителя, появился Лизипп, который для усовершенствования в своем искусстве шел путем величайших людей всех времен; этот путь есть источник и восходит к первооснове, чтобы находить чистую правду без всякой примеси. Источником и началом в искусстве является сама природа, которая в искусстве, как и во всем другом, теряется под напором правил, предложений и предписаний и может долго оставаться неузнаваемой. То, что Цицерон говорит об искусстве, что оно лучший руководитель, чем природа [130], с одной стороны, может казаться справедливым, с другой — неверным. Ничто не удаляет больше от природы, как научная система и строгое следование ей в искусстве, и это было отчасти причиной той жесткости исполнения, которыми отличалось большинство произведений искусства до Лизиппа. Этот художник старался подражать самой природе и следовал примеру своих предшественников лишь тогда, когда они достигали того же самого или умели мудро возвыситься над природой [131]. Он жил в такое время, когда греки пользовались всей сладостью свободы без ее горечи, в некотором унижении, но зато в единодушии; и почти угасшее чувство ревности, так их обессилившее, оставило им лишь гордое воспоминание о прошедшем величии и успокоение, как будто ярость прекращается в любви, ибо македоняне, враги их свободы, из страны которых прежде нельзя было получить порядочного раба [132], хотя и возвысились над ними, но удовольствовались лишь отнятием у свободных оружия, а сами пошли далеко от них искать приключений и других завоеваний. Александр в Персии и Антипатр в Македонии были рады, что в Греции все спокойно, и после разрушения Фив им не давали более поводов к неудовольствиям.

В этом спокойствии греки предались своей естественной склонности к праздности и удовольствиям [133]; даже Спарта отступила от своих строгостей [134]; праздность наполнила школы философов, поэтов и художников, и последние, следуя вкусам своего времени, стремились ко всему нежному и приятному, так как нация, впав в изнеженность, стала искать удовлетворения чувственности. Но лучшие поэты и художники, прославившиеся в это время, происходили еще от того ствола, который был насажден на почве гордой свободы, а нравы народа способствовали крайней утонченности и развивали вкус в произведениях серьезного искусства и в ко-

медии. На сцене появился Менандр со своими изысканными выражениями, своим размеренным благозвучным стихом и нравственными задачами, — его целью было и увеселять, и учить, и порицать одновременно, и он умел это делать на сцене с тонкой аттической солью, он — первый, кому стала известна комическая грация в ее чарующей красоте. Бесценные комедии, сохранившиеся до нас, в то время как более сотни других потеряно, в виду бесспорной общности между искусством и поэзией и взаимного влияния их друг на друга могут и помимо свидетельства древних писателей дать нам представление о красоте произведений искусства, которую облекали в грациозные формы Апеллес и Лизипп. Лучшие творения этих художников слишком хорошо всем известны, так что их нечего и упоминать. Что касается статуи флорентинского Геркулеса с именем Лизиппа на надписи [135], то она не заслуживала бы упоминания, если бы ее не восхваляли за действительное произведение этого художника [136], но другими было уже замечено, что подпись этого имени подложная [137], и известно также, что этот художник не работал на мраморе; пусть читатель вспомнит все, сказанное мною по поводу этой и других надписей в первой части.

Благосклонная судьба, заботившаяся об искусствах среди общего разрушения, сохранила одно из чудеснейших произведений этого времени, как бы в доказательство правдивости всего сказанного о красоте стольких уничтоженных. Произведение это — Лаокоон, со своими двумя сыновьями работы Агесандра, Аполлодора и Афинодора из Родоса [138]; по всем вероятиям, оно относится к этому времени, хотя сказать этого наверное нельзя точно так же, как нельзя обозначить с уверенностью Олимпиады, в которую процветали названные художники [139]. Мы знаем, что уже в древности произведению этому отдавали предпочтение перед всеми картинами и статуями; тем большего внимания и восхищения заслуживает оно в позднейшее, более грубое время, которое не создало в искусстве ничего подобного. В нем мудрец найдет многое для исследования, а художник для постоянного изучения, и оба могут быть уверены, что в нем сокрыто больше, чем видно глазу, и что разум художника значительно превосходил его произведение.

Лаокоон представляет собой передачу натуры в момент величайшего страдания, представляет образ человека, который старается противопоставить этому страданию всю сознательную силу своего разума; боль выражается вздутием мышц и натянутыми нервами, но вооруженный силой дух выражается на изборожденном складками лбу, а грудь поднимается от сда-

вленного дыхания и сдерживаемого крика боли, чтобы преодолеть и замкнуть в себе эту боль. Слабый стон и сдерживаемое дыхание напрягают нижнюю часть тела, вдавливают бока и обнаруживают движение внутренностей. Но собственное страдание устрашает, повидимому, Лаокоона меньше, чем мука детей, которые обращают свои взоры на отца, громко моля о помощи; сердце отца раскрывается в тоскливых глазах, и сострадание как будто заволакивает их скорбным облаком. Его лицо выражает жалобу, а не крик, а глаза обращены кверху, ища помощи свыше. Выражение рта полно скорби, и опущенная нижняя губа отяжелела от нее; верхняя губа приподнята кверху, и в ней эта скорбь смешана со страданием, которое отражается и на носе; в раздутии носа и сильно расширенных и приподнятых кверху ноздрях заметно также чувство гнева на незаслуженное и недостойное страдание. Борьба между ощущением боли и ее преодолеванием, как бы объединенная в одном месте, особенно умело выражена подо лбом, в то время как боль заставляет брови подняться кверху, стремление противостоять ей стягивает кожу над глазом книзу и на верхнем веке так, что оно почти покрывает его. Художник не мог здесь прикрасить природы, но он постарался изобразить ее отчетливее, напряженнее и энергичнее; там, где сосредоточена самая страшная боль, обнаруживается и высшая красота. Змея изливает яростным укусом свой яд в левый бок, т. е. туда, где боль особенна чувствительна, благодаря близости сердца, и эта часть тела изображена так, что может почитаться чудом искусства. Ноги хотят приподняться, чтобы убежать от страдания; ни одна часть тела не остается в покое: самые следы резца еще лучше оттеняют напряжение кожи [140].

По поводу этого произведения некоторые выражали свое сомнение и говорили, что этот Лаокоон не есть тот самый, который был так знаменит в древности, потому что он состоит не из одного куска, как говорит Плиний о Лаокооне в банях Тита, а из двух. К числу этих скептиков принадлежит Пирро Лигорио, доказывающий, что древний Лаокоон был больше и лучше настоящего; он основывает свое доказательство на найденных обломках змей и ног, которые он находит прекраснее, чем на бельведерской статуе; это он пишет в своей рукописи, находящейся в ватиканской библиотеке. Что касается двух составных частей статуи, то и другие на них основывали свои сомнения, забывая, что прежде их соединение не было так заметно, как теперь. По поводу предположения Лигорио, я напомню читателям, что между различными обломками за дворцом Фарнезе была найдена сильно

попорченная голова, превышающая натуральную величину, в которой замечали сходство с головой Лаокоона; может быть, она принадлежит одному произведению с вышеупомянутыми змеями и ногами; теперь она отвезена вместе с другими обломками в Неаполь. Не могу не отметить, что в С.-Ильдефонсо, увеселительном замке испанского короля, находится барельеф, изображающий Лаокоона с его двумя сыновьями, над которыми парит летящий Купидон, как бы желая притти к ним на помощь.

Кроме этого прекраснейшего и великого произведения позднейшего времени искусства, последнее живет еще на монетах Филиппа Македонского, Александра Великого и его ближайших преемников. Сидящий Юпитер на серебряных монетах Александра Великого может дать представление об олимпийском Юпитере Фидия: столько божественности вложено в мелкий рисунок лица этого бога, такой тонкостью отличается вся работа! Так же точно достойна стать наряду с произведениями этого времени прекрасная мраморная голова Александра, превышающая размерами натуральную величину и находящаяся во Флорентинской галлерее; другой бюст, в Капитолии, несколько меньших размеров, в натуральную величину, может считаться копией с первого, сделанной хорошим художником. Мнимая голова Александра из бронзы, найденная в геркуланских раскопках, в глазах человека, который знает и исследовал вышеупомянутые бюсты, представляет только посредственное произведение.

Здесь надо сказать несколько слов о двух резных камнях с головами Александра и Фокиона, на которых стоит имя Пирготеля [141], единственного художника, имевшего право вырезывать портреты этого царя. Во всех сочинениях эти два камня считаются работой данного художника, и потому может показаться смелым с моей стороны то, что я оспариваю древность первого из них. Ни Беллори [142], ни Штосс не видали этого камня-камеи с мнимой головой Фокиона, а судили о ней по слепку, снятому с плохого отпечатка, сделанного на сургуче; самый камень находился в доме графов Кастильоне, далеко от Рима, и не было возможности доставить его туда, чтобы снять с него лучший снимок и отлить из серы. Теперь им владеет кардинал Александр Альбани, и я могу судить о нем, так как часто держу его в руках. Во-первых, форма букв в именах Фокиона и Пирготеля не похожа на древность того времени, а во-вторых, и сама работа ниже, чем могла бы быть работа такого знаменитого художника. Голова, без сомнения, древняя, и имя Фокиона, вероятно, тоже древнее, но это — имя резчика, а не изображенного лица; имя же Пирго-



Группа Зеф и Амфион привязывают Дирку к рогам быка, так называемый „Фарнезский бык“

Мрамор. Копия с работы Аполлония и Тавриска из Тралл (II в. до н. э.). Неаполь. Национальный музей

теля, вероятно, прибавлено в новейшее время. У господина Занетти в Венеции есть подобный этому камень [144], вероятно, тот самый, о котором дает сведение Вазари [145]; он вырезан Александром Чезари, прозванным Греком [146], и подарен его обладателю князем Венцелем фон-Лихтенштейном. Г-н Штосс заказал Пикару выгравировать так называемую голову Александра с воскового снимка, сделанного им самим и имевшего вдвое меньший размер, но по этой копии трудно было составить какое-нибудь суждение. Самый же камень ниходится не в кабинете прусского короля, как утверждает Наттер [147], а у графа Шенборна, который прислал кардиналу Александру Альбани слепок с надписи и особенно с имени художника; надпись была признана древней. Большего сказать об этом я не могу.

Кстати скажу, что голова с именем Демосфена, найденная в Тарагоне в Испании, принятая Фульвием Урсином, Беллори и другими за изображение знаменитого оратора, сделанное в его время, изображает, повидимому, не его, а совершенно другое лицо, ибо два прекрасные бронзовые бюста в размер менее натурального и еще один очень маленький с проставленным именем Демосфена, найденные в Геркуланее вместе с изображениями других знаменитых людей, сделаны с бородой и совсем не похожи на ту голову, подбородок которой гладок; последние и дают истинное изображение оратора.

В Халкедоне на Черном море [148] до сих пор еще находится пьедестал с надписью от статуи Юпитера Урия, т. е. дарующего попутный ветер, которая, легко возможно, представляет работу Филона, художника, сделавшего очень ценившуюся в древности статую Гефестиона, любимца Александра. Пьедесталы увезенных статуй оставлялись на прежнем месте [149].

Из того порядка, в котором Плиний перечисляет художников, можно бы заключить, что к тому же времени относятся Аполлоний и Тавриск из Родоса, художники, создавшие из одной глыбы мрамора огромное произведение, которое изображало Зефа и Амфиона с их матерью Антиопой и мачехой Диркой, привязываемой к быку. Можно думать, что так называемый Фарнезский бык как раз и есть это самое произведение, так как невероятно, чтобы такая необыкновенно огромная группа повторялась два раза. Но те, кто считал, что она стоит гораздо ниже обычного представления о работе хорошего времени и признавали ее за так называемую римскую работу [150], были так же слепы, как и все, писавшие об этом произведении. Я же скажу, что все, признаваемое в ней за лучшее, сделано

в новое время, хотя бы и писали, будто эта группа найдена без всякого повреждения в банях Каракаллы и будто для восстановления ее пришлось только приложить друг к другу сломанные части [151].

Вся верхняя часть тела Дирки до бедер нова, у Зефа и Амфиона сохранилось древним только туловище, а у одной из обеих фигур только одна нога; художник, их дополнявший, сделал их головы по образцу головы Каракаллы; он был миланец и звался Баттиста Бьянки. Вполне сохранились лишь стоящая Антиопа и сидящий юноша, и по ним можно было бы судить о разнице. Теперь перестанут удивляться, что сохранилась веревка на шее быка, так как вся голова была новая. Альдрованди описывает это произведение [152] до того времени, как оно было дополнено, и тогда его считали Геркулесом, убивающим Марафонского быка. В вилле Боргезе, на передней стороне дворца, находится еще никем неотмеченный редкий барельеф, изображающий Амфиона и Зефа с матерью их Антиопой, стоящей между ними, что видно из имен, надписанных сверху. У Амфиона лира, а у Зефа как у пастуха круглая шляпа заброшена на плечи, точно у пилигримов; мать умоляет их, повидимому, отомстить Дирке. Такое же произведение и совершенно похожее на это, только без имен, стоит в вилле Альбани.

ОБ ИСКУССТВЕ В ЭПОХУ ПОСЛЕ АЛЕКСАНДРА И ОБ УПАДКЕ ИСКУССТВА

После смерти Александра Великого во всей завоеванной им империи поднялись восстания и кровавые войны; их не избегла и сама Македония при ближайших преемниках этого царя, из которых никто не дожил до 124-й Олимпиады [153]; войны же продолжались и после них между преемниками и сыновьями их. Никогда еще прежде во время своих междоусобий в течение короткого времени Греция не страдала так сильно и от враждебных войск, так часто ее наводнявших, и от почти ежегодных перемен в управлении, и от тяжелых налогов, истощавших страну. После смерти Александра в афинянах снова пробудился дух свободы, и они сделали последнюю попытку освободиться от македонского владычества, подговорив и другие города поднять оружие против Антипатра; но после нескольких одержанных побед они были разбиты и принуждены заключить мир на тяжелых условиях, по которым на них падало возмещение военных издержек и крупная контрибуция; кроме того, им пришлось принять гарнизон в гавани Мунихии, а часть афинян была выслана во Фракию. Этим окончилась свобода афинян.

Правда, Деметрий Полиоркет вернул им тень свободы, но невероятная лесть и унижения перед этим властителем сделали их недостойными свободы, и вскоре они были лишены ее. От него и от царя Пирра имеются монеты прекраснейшей чеканки; на большей части этих монет, на оборотной стороне находится изображение Нептуна самой тонкой работы, а на монетах Пирра — голова Юпитера в самом возвышенном стиле или прекрасная голова с бородой, вероятно, Марса. Некоторые ученые принимали то ту, то эту голову за изображение самого Пирра, и Фульвий Урсин основывает название одной головы на этом сходстве [154] или на сходстве с головой большой вооруженной статуи (Марса), стоявшей

прежде во дворце Массими, а теперь находящейся на Капитолии[155]. Такое взаимоотношение существует между статуями и монетами. Сюда же относят головы слонов на так называемых крыльях вооружения, указывающие, вероятно, на первых слонов, приведенных Пирром в Грецию и Италию. Поэтому их же изобразили и на обуви дополненных заново ног. Вследствие этого общепринятого мнения Гори окрестил названием Пирра[156] одну подобную голову на резном камне великогерцогского музея во Флоренции. Между тем царь этот, вероятно, по греческому обычаю того времени, или совсем не носил бороды или носил очень маленькую, как на одной большой золотой монете во Флоренции[157]; тогдашние цари бороды не носили, ибо во время Александра Великого греки начали ее стричь[158]. Точно так же ничего общего с Пирром не имеет приведенный Монфоконом[159] порфировый барельеф головы, находящейся в вилле Людовизи. Пирр изображается на своих монетах всегда без бороды[160], как это уже было замечено Пигнорием[161].

Искусство, порожденное к жизни свободой, должно было с потерей ее там, где прежде она процветала, само итти на убыль и падать. Между тем при снисходительном правлении македонских наместников, особенно при Деметрии Фалерейском, афинское население стало густым попрежнему, и, судя по тремстам шестидесяти бронзовым статуям, воздвигнутым в честь него в течение одного года (между ними много было на колесницах и верхом), надо было бы заключить, что большинство граждан было художниками. Необычным представляется и то, что афиняне издали постановление о золотых (я хотел бы думать, скорее позолоченных) статуях, которые город хотел воздвигнуть в честь Деметрия Полиоркета и его отца Антигона[162]; далее, город Сигей решил поставить золотую конную статую Антиоху Сотеру[163], но именно эта-то расточительность и лесть повели к упадку правды и тщательности в искусстве. Впрочем, уже известно, что расцвет искусства окончился со смертью Александра или, по определению Плиния[164], в 120-ю Олимпиаду.

В это время афиняне возмутились против Деметрия Полиоркета, после того как отец его пал в битве при Ипсе; временно во главе города стал Лахар, но вскоре он был прогнан оттуда Деметрием, укрепившим Мусей и поставившим там свой гарнизон; он дал почувствовать афинянам их измену так, что они сами стали считать те условия, в которые они были поставлены, за настоящее рабство[165].

Говоря об упадке искусства, я подразумеваю здесь художников, выступивших заново на этом поприще, так как

прежние, пережившие это время, как Лизипп, Апеллес и Протоген, определяются по времени своего расцвета. Великая перемена, происшедшая по смерти Александра, выражена также и в языке и в письме греков; их сочинения с этого времени писались преимущественно на так называемом общем диалекте, который никогда и нигде не был народным наречием; это было язык ученых, как латынь в наше время.

Искусство, сильно пострадавшее в Греции, было призвано Селевкидами в Азию, и тамошние художники стали соперничать с оставшимися в Греции[166]. При дворе первого из Селевкидов прославился Гермокл родосский, сделавший статую прекрасного Комбаба[167]. Весьма возможно, что при том же дворе жил Ктесий, который прославился своим умирающим бойцом, ибо царь сирийский Антиох Эпифан ввел у себя в Азии состязания бойцов, неизвестные еще в Греции; он выписывал бойцов из Рима, а греки, смотревшие сначала на эти игры с отвращением, тоже привыкли к ним с течением времени; такие бои были известны раньше только у критян, и там на них присутствовали даже самые почтенные женщины[168]. Позднее, когда думали устроить их в Коринфе, то кем-то было сказано, что прежде, чем решиться смотреть эти игры, надо опрокинуть жертвенник милосердия и сострадания[169].

Благодаря щедрости Птолемея искусство было привлечено в Египет, и сам Апеллес работал в Александрии; между всеми преемниками Александра греческие властители Египта были самыми могущественными и богатыми. Если верить Аппиану Александрийскому[170], то они содержали до двухсот тысяч пешего войска и до тридцати тысяч конного; для войны у них было приучено триста слонов и приготовлено две тысячи боевых колесниц. Морские силы их были не менее значительны. Тот же писатель говорит о тысяче двухстах трехвесельных и пятивесельных кораблях. При Птолемее Филадельфе Александрия сделалась вторыми Афинами: величайшие ученые и поэты покидали отечество и искали там себе счастья; Эвклид преподавал там геометрию, поэт нежности Феокрит пел свои дорийские пастушеские песни, а Каллимах восхвалял богов своим ученым языком. Великолепное шествие, устроенное этим царем в Александрии, показывает, какое множество скульпторов должно было тогда находиться в Египте; статуи проносились сотнями, причем их брали не из храмов, а в большой палатке, описанной у Афинея[171], лежало сто различных мраморных зверей работы лучших художников.

В это время у греков проявились признаки испорченного вкуса; главной его причиной была придворная жизнь поэтов.

Это было то же зло, которое называется в наше время педантством. Из тогдашней так называемой плеяды, или созвездия семи поэтов при дворе Птолемея, Каллимах и Никандр стремились прослыть скорее учеными, чем поэтами, и сочинения их отличались устарелыми или необыкновенными словами и оборотами. В этом отношении особенно известен Ликофрон, один из этих семи; он предпочитал лучше казаться безумным, чем вдохновенным, и писал так, чтобы стоило пота и труда понять его сочинения, и не заботился о том, чтобы они нравились; повидимому, он был первым из греков, начавших играть анаграммами [172]. Поэты делали из стихов жертвенники, флейты, топоры и яйца; даже Феокрит принимал участие в этой игре слов [173]. Надо удивляться, как часто Аполлоний Родосский, тоже один из этих семи поэтов, грешил против самых известных правил языка [174].

Как ни далеки подобные замечания от общего плана этой истории, но они могут служить для некоторых общих предположений, ибо писатель в роде Ликофрона, снискавший одобрение двора и своих современников, дает далеко не самое благоприятное представление о господствующем вкусе; судьбы же искусства и науки были по большей части очень схожи между собой и шли одним путем развития. В прошлом столетии в Италии и в других странах, где прежде процветали науки, такая же повальная болезнь охватила ученых; и своим зловредным угаром она одурманила их, приведя кровь в лихорадочное состояние, отчего в литературе появилась напыщенность, вымученное остроумие; в это же самое время болезнь эта охватила и художников. Джузеппе Арпино, Бернини и Борромини в живописи, в скульптуре и в архитектуре отрешились от природы и от примера древности и пошли по тому же фальшивому пути, как Марино и другие в литературе.

Первыми и лучшими художниками переселившимися из Греции в Египет, и были, вероятно, сделаны те статуи из порфира, которые находятся в Риме и были перевезены туда из Египта, по словам Плиния [175], императором Клавдием и притом только им одним. Прекрасный мраморный обломок статуи Паллады стоит на подъеме к Капитолию, Паллада с мраморной головой в вилле Медичи и, наконец, лучшая не только из порфировых, но, пожалуй, и из самых прекрасных древних статуй в вилле Боргезе; она изображает Музу, или, как другие думают, судя по ее диадеме, Юнону, размерами превосходит натуральную величину; одежды ее — чудо искусства [176]. Статуи из порфира делались и в самом Риме, как показывает не вполне оконченный панцырный бюст дворца Фарнезе; его нашли в Риме, на Марсовом поле, как сообщает Пирро Ли-

горио в его рукописях в Ватиканской библиотеке. Точно так же в Риме, должно быть, сделаны из порфира различные статуи пленных царей, разбросанные теперь в виллах Боргезе, Медичи и др. Из художников, прославившихся в эту эпоху, известен Гермок родосский; при Птолемее Филадельфе был также известен резчик на камне Сатирий, вырезавший из хрусталя портрет Арсинои, супруги этого царя[177].

Но греческое искусство не пустило глубоких корней[178] под чуждым ему египетским небом и потеряло многое из прежнего своего величия и истинной проникновенности среди великолепия двора Селевкидов и Птолемеев. В Великой же Греции оно пришло к окончательному упадку; сначала оно процветало там в стольких свободных и могущественных городах наряду с философией Пифагора и Зенона Элейского, а затем было уничтожено оружием и варварством римлян.

В самой же Греции, несмотря на притеснения многих тиранов, утвердившихся при македонском царе Антигоне Гонате и под его покровительством, уцелевшие корни старой свободы пустили новые побеги; из пепла предков пробудилось несколько великих людей, пожертвовавших собою ради любви к отечеству и причинивших немало хлопот Македонии и Риму. В 124-ю Олимпиаду три или четыре едва известные доселе города порешили между собой освободиться от македонского владычества; им удалось изгнать или перебить тиранов, основавшихся в каждом из этих городов, но так как союзу этих городов не придавали большого значения, то их оставили безнаказанными; это послужило и было основанием и началом знаменитого ахейского союза. Многие большие города, в том числе Афины, не решившиеся сами на такое предприятие, устыдились своей не решительности и с таким же мужеством попытались восстановить у себя свободу. Наконец, вся Ахайя вступила в этот союз; были созданы новые законы и особая форма правления. Когда же возмутились из зависти лакедемоняне и этолийцы, то во главе выступили последние герои греков: двадцатилетний еще Арат и Филопемен, и храбро защищали свою свободу.

Но все же Греция далеко не достигла своего прежнего цветущего состояния, и после битвы при Левктре изменилось управление городов, даже Спарты, сохранившей его до этих пор в продолжение четырехсот лет неизменным[180]. После того как спартанский царь Клеомен должен был из-за своих деспотических намерений бежать в Египет, в Спарте управляли одни эфоры, но после его смерти приступили к выбору нового царя, и за малолетством Агесиполида власть была вручена Ликургу, хотя он и не происходил из царского рода,

но этого добился он тем, что каждому эфору дал по таланту Но и этому пришлось бежать, хотя он и был возвращен впоследствии [181]; это случилось в 140-ю Олимпиаду. Вскоре после того, по смерти спартанского царя Пелопса, Спарта управлялась различными тиранами, из которых последний, Набид, защищал город с помощью чужеземных войск [182].

В эту Олимпиаду разразилась война между ахейцами и этолийцами, и озлобление с обеих сторон возросло до такой степени, что они начали свирепствовать даже против произведений искусств. Когда этолийцы вступили, не встречая сопротивления, в македонский город Дий, покинутый бежавшими жителями, то первым их делом было разрушить его стены и дома; галлереи и крытые портики храмов были сожжены, а статуи в них разбиты [183]. Такую же ярость проявили этолийцы в Додонском храме Юпитера, в Эпире; они сожгли его галлереи, уничтожили статуи и самый храм разрушили до основания [184]; в речи одного акарнанского посланника Полибий упоминает о многих других храмах, разграбленных этолийцами [185]. Даже область Элиды, которую до тех пор щадили враждебные партии, считая местом общественных игр и признавая право нейтральности, в 140-ю Олимпиаду подверглась нападению этолийцев наравне с другими областями. И хотя при Филиппе македоняне вместе с ахейцами таким же образом применили свои права возмездия над Фермой, главным городом этолийцев, но все же они пощадили в нем статуи и другие изображения богов, но когда Филипп напал во второй раз на этот город, то он приказал разрушить статуи, прежде им не тронутые [188]. Тот же царь поступил с неменьшей яростью с храмами во время осады города Пергама; он велел разрушить их вместе со статуями, в нем находящимися, до основания и разбить в куски даже самые камни, чтобы они не могли впоследствии послужить для его восстановления [189]; Диодор говорит то же о Вифинии, но, должно быть, по ошибке [190]. В этом городе находилась знаменитая статуя Эскулапа работы Филомаха [191], художника, называемого у других Фиромахом [192].

В начале этой войны в Афинах было все спокойно, ибо город находился в полной зависимости от Македонии и от египетского царя [193], но благодаря этой бездеятельности он окончательно потерял свое уважение у других греков, и, когда город отложился от македонян, то в его область двинулся Филипп с войсками, сжег Академию в предместье города, опустошил храмы и не пощадил даже могил [194]. Когда же ахейцы отказались участвовать в его походе против Спарты и тирана Набида, то он снова вошел в Аттику, разрушил там храмы,

которые незадолго до того разграбил, разбил статуи в куски и даже самые камни, чтобы их не употребили на восстановление храмов [195]. Эта-то неоднократная жестокость и заставила афинян издать постановление, которым предписывалось низвергать и уничтожать все статуи не только Филиппа, но и всех лиц обоего пола из его дома; все места, на которых находились какие бы то ни было надписи в честь этого царя, были объявлены проклятыми и опозоренными [196].

После победы при Фермопилах, одержанной консулом Марком Ацилием над сирийским царем Антиохом, первый приказал разрушить храм Итонской Паллады в Беотии, в котором находилась статуя того царя [197]. Римляне, щадившие доселе храмы во владениях своих врагов, тоже начали по своему разумению проявлять свои права возмездия: они разграбили храмы на острове Бакхии, лежащем против Фокеи, и вывезли оттуда все статуи [198]. Таково было положение дел в Греции в 140-ю Олимпиаду [199].

Этолийцы так далеко зашли в своей ненависти к ахейцам, что призвали на помощь против них римлян, вступивших тогда впервые на греческую почву; ахейцы же, напротив, взяли сторону македонян. После победы, одержанной Филопеменом с полководцем союза над этолийцами и их союзниками, римляне, лучше знавшие положение дел в Греции, отступили от призвавших их этолийцев, соединились с ахейцами, овладели вместе с ними Коринфом и разбили Филиппа, царя македонского. Эта победа привела к знаменитому миру, по которому Филипп должен был покориться решению римлян, отступить от всех греческих городов и вывести оттуда свои гарнизоны и исполнить все это до наступления предстоявших Истмийских игр. В этом случае римляне выказали вполне свое сочувствие свободе другого народа; проконсулу Квинту Фламинию на 33-м году жизни выпала честь объявить греков свободными; они чуть не молились на него.

Это случилось в 145-ю Олимпиаду, в 194 г. до нашего летоисчисления; и, кажется, именно эту Олимпиаду, а не 155-ю считает Плиний эпохой возрождения искусства, ибо в 155-ю Олимпиаду римляне были в Греции уже в качестве врагов; искусства же не могут никогда развиваться, если нет какихнибудь особенно счастливых обстоятельств. Вскоре после того Павел Эмилий подтвердил грекам их свободу. То время, когда искусства в Греции находились в упадке, можно сравнить с периодом искусства от Микель-Анджело и Рафаэля до Караччи. Тогда даже в римской школе искусство впало в глубокое варварство, и даже художники, писавшие об искусстве, как, например, Вазари или Цуккери, были как бы поражены

слепотою. Картины обоих величайших мастеров были созданы во всем своем блеске, а их не хотели видеть те, на глазах у которых они писались; они, повидимому, не смотрели также ни на одну древнюю статую. Первым прозрел снова Караччи старший, в Болонье.

В то время когда в Греции искусство было в упадке, а с художественными произведениями обращались самым грубым образом, в Сицилии, несмотря на жестокие тревоги во время постоянных войн царя Агафокла с карфагенянами и во время первой Пунической войны, оно окрепло и даже стало процветать. Об этом цветущем состоянии искусства свидетельствуют замечательно красивые золотые и серебряные монеты Агафокла; они обыкновенно на одной стороне имеют изображение головы Прозерпины, а на другой — фигуру Победы, надевающей шлем на знаки победы, т. е. доспехи, повешенные на ствол дерева. Это процветание искусства продолжалось также и при царе сиракузском Гиероне II. Последний велел, в числе многих огромных сооружений, построить двадцативесельный, т. е. в 20 рядов весел, корабль, более похожий на дворец, чем на корабль. Здесь были водопроводы, сады, бани, и храмы, и в одной комнате был мозаичный пол, т. е. выложенный мелкими камнями, и на нем была представлена вся „Илиада". В то время когда Ганнибал был повсюду победителем, Гиерон послал римлянам целый флот с зерновым хлебом и золотую статую Победы, весившую триста двадцать фунтов [200]. Она была принята сенатом, который, однако, несмотря на крайнюю нужду, принял только одну, самую легкую золотую чашу из сорока, принесенных послами города Неаполя [201], и отказался от золотых чаш города Пестума в Лукании, возвратив их с благодарностью представителям этого города [202]. Недолгое время спустя после Агафокла была вычеканена монета города Сегесты в Сицилии, заслуживающая некоторого внимания не столько в отношении искусства, но еще более в отношении ее редкости и интереса для летоисчисления. На одной ее стороне находится женская голова, изображающая Эгесту, дочь Гиппота Троянского, в честь которой был назван город. На другой изображена собака с тремя колосьями, означающими плодородную почву. Собака изображает реку Кримис, принявшую образ этого животного, чтобы спасти жизнь Эгесты, присланной сюда ее отцом. Ибо когда Нептун с Аполлоном не получили от Лаомедонта обещанной награды за возведение стен Трои, Нептун наслал на город страшное чудовище, которому, по изречению оракула, следовало отдать знатнейших девушек города. Самое замечательное на этой монете то, что этот город одновременно

называется и Эгестой и Сегестой. Город этот, осажденный карфагенянами, был освобожден в 129-ю Олимпиаду Гаем Дуилием [203], а через девятнадцать лет Гай Лутаций Катул совсем изгнал карфагенян из Сицилии, и остров был обращен в римскую провинцию, за исключением владений Гиерона [204]. Но некоторым городам этой провинции было оставлено полное пользование свободой и в числе их названа и Сегеста [205]. Упомянутые девятнадцать лет на монете обозначены Н1В, так как Н или Z есть семь, а 1В двенадцать; нераздельно следовало бы писать 1Θ. Я держусь того мнения, что сегестинцы хотели сохранить на этой монете указание о числе лет между освобождением от осады и завоеванием Сицилии, когда вопреки ожиданию была утверждена их старая свобода, и что тогда же они заменили название Эгесты Сегестой.

Во время упомянутого возрождения искусств в Греции стали известны следующие художники: Антей, Каллистрат, Афиней, Поликл, художник прекрасного Гермафродита, Метродор, живописец и философ и некоторые др. [206]. Весьма возможно, что прекрасный Гермафродит виллы Боргезе и есть упомянутый; другой находится в великогерцогской в галлерее во Флоренции, а третий лежит под сводами назанной виллы. К этому же времени принадлежит, вероятно, афинский художник Аполлоний, сын Нестора; ибо, судя по форме букв его имени на так называемом Бельведерском торсе, он жил спустя некоторое время после Александра Великого [207].

До крайней степени испорченная, разбитая, без головы, без рук, и без ног, эта статуя в глазах всякого, посвященного в тайны искусства, еще и теперь сохраняет блеск своей прежней красоты. В представлении художников был высокий идеал сверхчеловеческого, прекрасно развитого тела в совершеннейшую пору мужественного возраста; Геркулес, здесь изображенный, воплощает в себе натуру, возвысившуюся до степени торжественного самоудовлетворения, когда герой очистился огнем от человеческих страстей и достиг бессмертия и места среди богов [208]. Он изображен здесь уже без потребностей в человеческом питании и без надобности в дальнейшем применении своих сил. На его теле нет признаков жил и нижняя часть тела создана так, чтобы наслаждаться, а не принимать что-либо; она насыщена, хотя и не наполняется. Судя по расположению сохранившихся частей, можно думать, что статуя была сделана в сидячем положении, с головой, несколько наклоненной и обращенной вперед, как бы занятой радостным размышлением о совершенных подвигах;

в том же можно убедиться и по форме спины, несколько сгорбленной в высоком созерцании [209]. Высокая могучая грудь напоминает собой ту, на которой был сдавлен великан Герион, а по длине в силе бедер мы узнаем неутомимого героя, который преследовал и настиг медноногого оленя и прошел через бесчисленные страны до самого края света. Взирая на этот торс, художник дивится невольно тому искусству, с которым очерчены формы, постоянно сливающиеся одна с другою, и напряженные черты, которые, подобно волнам, вздымаются, опускаются и поглощают одна другую; он признается, что никто не сумеет воспроизвести точно эти очертания, ибо, едва уловив одно движение, глаз и рука незаметно отклоняются от своей цели и теряются в новом направлении, принятом им. Кости точно покрыты жирной кожей, мускулы толсты, но не до излишества, и нет другой статуи, где мясистая поверхность была бы представлена с такой размеренностью; можно даже сказать, что этот Геркулес стоит ближе к высокому времени искусства, чем даже сам Аполлон [210]. В прекрасной коллекции рисунков кардинала Александра Альбани есть несколько этюдов с этого торса, принадлежащих величайшим художникам, но все они в сравнении с оригиналом напоминают собой слабое отражение света. У писателей ничего не сказано об Аполлонии, творце этого произведения; также ошибается Дю-Бо, говоря [211], что Плиний восхищался статуей Фарнезского Геркулеса; последний не упоминает ни о ней, ни о ее авторе Гликоне.

Торс Геркулеса был, повидимому, одним из последних совершенных произведений, сделанных в Греции до утраты ею свободы. Ибо после того, как страна эта была обращена в римскую провинцию, до самого времени римских триумвиратов нет известий ни об одном знаменитом художнике из этой нации. Греки же утратили свою свободу приблизительно через сорок лет после того, как она была у них объявлена Квинтом Фламинием, и причиной этого были беспорядки, вызванные предводителями Ахейского союза, а еще более зависть римлян против этого союза. После победы, одержанной римлянами над Персеем, царем македонским, они завладели этой областью и должны были постоянно бояться этого союза греков, равно как и эти последние своих опасных соседей. Римские историки говорят, что соотечественники их всеми силами старались поддержать добрые отношения с греками, но напрасно; наконец, Луций Муммий разбил греков под Коринфом, взял этот город, как столицу Ахейского союза, и разрушил его. Это случилось в 156-ю Олимпиаду [212], в год завоевания Карфагена. После разгра-



Так называемый „Бельведерский торс“.
Мрамор. Работа скульптора Аполлония, сына Нестора. Рим. Ватикан

бления Коринфа греческие произведения были впервые вывезены из Греции непосредственно в Рим и способствовали особой пышности въезда Муммия в этот город; Плиний предполагает [213], что первой картиной, привезенной тогда в Рим, был знаменитый Вакх Аристида. Древнейшие же и деревянные статуи остались в разрушенном городе; между ними были, между прочим, вызолоченный Вакх, с лицом, выкрашенным в красную краску [214], деревянный Беллерофонт с мраморными конечностями [215], и деревянный же Геркулес, считавшийся за произведение Дедала [216]. Все остальное, что с их точки зрения представляло некоторую ценность, было увезено ими, даже бронзовые сосуды, стоявшие в театре среди мест для зрителей для усиления звука [217].

Фабретти, кажется, склонен думать [218], что две статуи в доме Карпенья в Риме, из которых впоследствии, приставив новые головы, сделали Марка Аврелия и Септимия Севера, принадлежали тоже к числу вывезенных Муммием из Греции, ибо на их основаниях стояло „М. Муммий Конс.“, хотя Муммия звали Луцием; но всякий, понимающий искусство, увидит, что работа их относится к более отдаленному времени. Старые основания были, вероятно, потеряны, так как к статуям приделаны новые ноги, сделанные из одного куска, с новым основанием, даже без всякой надписи.

Это расхищение множества статуй и картин, наполнявших прежде города и местности Греции, должно было, наконец, оказаться весьма чувствительным для греков; но у них, повидимому, не хватило духа тратить деньги на новые художественные произведения общественного значения, которые сделались теперь предметом алчности их покорителей; и в самом деле, с этих пор Греция стала подвергаться постоянным опустошениям со стороны римлян. Марк Скавр в качестве эдила отнял у города Сикиона все картины, украшавшие его храмы и другие общественные здания, в возмещение не оплаченных долгов и употребил их для своего великолепного театра, построенного им на несколько дней [219]. Из Амбракии, резиденции царей Эпира, были вывезены в Рим все статуи [220]; между ними находилось девять муз, поставленных в Риме в храме Геркулеса, предводителя муз [221]; иногда картины посылались из Греции вместе со стенами, как это сделали в свое эдильство Мурена и Варрон в Спарте [222]. При Калигуле не осмелились сделать такого перемещения Аталанты и Елены из Ланувии в Лациуме [223]. Само собой разумеется, что в такое трудное время у художников, особенно же у скульпторов и архитекторов, было мало случаев чем-нибудь отличиться. Но, несмотря на это, все время продолжали воз-

двигать статуи в честь победителей на олимпийских играх в Элиде, последний, о котором остались сведения, был Мнесибул, одержавший победу в 235-ю Олимпиаду, т. е. в начале царствования императора М. Аврелия [224].

Все храмы, здания и статуи, воздвигаемые в Греции, делались преимущественно на счет царей сирийских, египетских и др. В Делосе была поставлена статуя в честь царицы Лаодики, дочери Селевка и жены Персея, за ее щедрость по отношению к жителям этого острова и их храму Аполлона. Основание этой статуи с надписью, свидетельствующей об этом, находится между арунделевскими мраморами [225]. Антиох IV сирийский поставил в этом же храме несколько статуй для украшения алтаря Аполлона [226].

Как мало искусных людей осталось в прежнем центре художеств, может свидетельствовать уже то обстоятельство, что Антиох Эпифан, царь сирийский, выписал в Афины римского архитектора Коссутия и поручил ему достроить храм Юпитера, оставшийся неоконченным со времен Писистрата [227]; но, может быть, это было сделано из желания угодить и польстить Риму. Вероятно, с таким же намерением каппадокийский царь Ариобарзан Филопатор II выписал к себе двух римских архитекторов, братьев Гайя и Марка Сталлиев, вместе с греком Меналиппом, для восстановления афинского Одеона, полуразрушенного Аристионом, полководцем Митридата, во время осады города Суллой [228].

В Азии, при дворе царей сирийских, с греческим искусством случилось то же, что бывает со светом, когда он, прежде чем погаснуть от недостатка горючего материала, вспыхивает ярким пламенем, чтобы потом потухнуть. Антиох IV, младший сын Великого, наследовавший в правлении своему старшему брату Селевку IV, любил спокойствие и старался проводить свои дни в наслаждениях жизненными удовольствиями; его лучшим занятием были беседы с художниками, и он заставлял их работать не только для себя, но и для греков. Он заказал золоченую крышу для антиохийского храма Юпитера, остававшегося без кровли, велел выложить в нем все стены листовым золотом [229] и поставить туда статую этого божества, величиною с олимпийского Юпитера Фидия [230]. Он пышно отделал афинский храм олимпийского Юпитера, единственный, по словам древних, достойный величия этого божества, украсил множеством алтарей и статуй храм Аполлона на Делосе и выстроил роскошный мраморный театр в Тегее [231]. Со смертью этого царя и греческое искусство в Сирии как будто умерло: после битвы при Магнесии владения сирийских царей были ограничены Таврскими горами;

они должны были отдать все свои владения во Фригии и ионийской Азии; этим были отрезаны все пути сообщения с Грецией, а по ту сторону гор не было страны, где могли бы удержаться школы греческих художников. После вышеупомянутой победы над отцом этого царя в 147-ю Олимпиаду Луций Сципион вывез в Рим огромное множество статуй. Если правда то, что говорит — и мог знать — Фульвий Урсин про прекрасную базальтовую голову брата этого Сципиона — Сципиона Африканского, старшего,—стоящую во дворце Роспильози, именно, что она найдена в Литернуме близ Кум, где окончил свою жизнь этот великий человек, то голова эта может служить памятником той эпохи [232]. Статуй же Сципиона нет, хотя их смело и приводит современный нам римский поэт [233]. Монеты, выбитые при преемниках этого сирийского царя, покровительствовавшего художествам, указывают на упадок последних, а серебряная монета царя Филиппа, двадцать третьего из Селевкидов, служит прямым доказательством, что искусство покинуло двор этих царей. Как голова Филиппа, так и фигура сидящего Юпитера на оборотной стороне этой монеты — вряд ли греческой работы. Вообще же монеты почти всех Селевкидов гораздо хуже монет самых незначительных греческих городов, а на монетах парфянских царей с греческой надписью, отчасти даже изящных, есть уже что-то варварское в рисунке и в чеканке. Тем не менее они сделаны, несомненно, греческими художниками, так как парфянские цари хотели прослыть за великих друзей греков и ставили это название даже на своих монетах [234].

После падения греческого искусства в Сирии великими покровителями его в Малой Азии стали цари вифинские и пергамские. Аттал и брат его Евмен старались щедростью привязать к себе греков, и в благодарность за это первому из них была поставлена колоссальная статуя в Сикионе, рядом со статуей Аполлона, на городской площади [235]. Царь этот заслужил такую популярность между греками, что в большинстве пелопоннесских городов были поставлены в честь его колонны [236]. В Пергаме была ими основана большая библиотека, но тут же некоторые из придворных ученых стали выпускать подложные сочинения под именами древних писателей, в чем с ними соперничали александрийские ученые [237]. Отсюда нужно заключить, что и в искусстве стали производиться более копии, чем собственные оригинальные создания.

В Египте искусство и науки процветали при трех первых Птолемеях, которые заботились о сохранении также и произведений египетского искусства. После своей победы над си-

рийским царем Антиохом Феосом, Птолемей Эвергет будто бы привез в Египет две тысячи пятьсот статуй, из которых многие были некогда вывезены из Египта Камбизом [238]. Как много художников было при этом дворе, доказывает уже та сотня архитекторов, которые были посланы вместе с невероятно богатыми подарками сыном и преемником Эвергета Филопатором городу Родосу, сильно пострадавшему от землетрясения [239]. Но, кроме одного Филометора, все преемники Эвергета были цари недостойные, которые свирепствовали в своем государстве и в собственном семействе, и в Египте начались сильнейшие беспорядки. При Лафире, пятом преемнике Эпифана, Фивы были почти разрушены и лишены своего великолепия, и это послужило началом уничтожения многочисленных памятников египетского искусства.

Хотя греческое искусство и очень упало в Египте по сравнению с первоначальным своим блеском, но все же оно удержалось там до царствования Птолемея Фискона, седьмого царя египетского, отца Лафира. Но при этом тиране почти все художники и ученые покинули страну и уехали в Грецию, устрашенные теми жестокими преследованиями, которым он стал подвергать своих подданных в городе Александрии, возвратясь из изгнания [240]. Этими жестокостями он прославился особенно во второй год своего правления, падающий на 158-ю Олимпиаду. Несмотря на это, во времена Цезаря и позже не было недостатка в людях, преподававших в Александрии науки при громадном стечении слушателей [241].

Таким образом, искусство снова вернулось в Грецию и там начало снова процветать. Сами римляне покровительствовали его процветанию среди греков, заказывая в Афинах статуи для своих увеселительных домов, что мы знаем из Цицерона; его тускуланское поместье было украшено такими греческими статуями, выписанными через посредство Аттика, и между ними были гермы из пентеликонского мрамора с бронзовыми головами [242].

Появившаяся в Риме роскошь сделалась источником существования для художников и в провинциях. Ибо даже законами дозволялось строить храмы в честь проконсулов и преторов: в честь их имени и даже в честь их самих в тех странах, где они были наместниками [243], причем расходы падали на греков, свободу которых законы внешне как будто защищали. У Помпея были храмы во всех провинциях. Это злоупотребление еще более распространилось при императорах, и Ирод построил в Кесарии храм Августу, где стояла статуя этого императора, очень схожая и лицом и величиною с Олимпийским Юпитером; рядом стояла статуя богини Ромы,

сделанная наподобие Аргосской Юноны [244]. Аппий построил на свой счет портик в Елевсине [245].

Благодаря художникам, убежавшим из Египта, в греческом искусстве, повидимому, вошел в моду так называемый египетский стиль, о котором я имел смелость сделать несколько предположений в первой части данного сочинения: город Александрия хвалился тем, что из него вышли и распространились снова в Греции и других странах искусства. Но в Сиракузах, вероятно, все время были превосходные художники даже после взятия их римлянами, ибо Веррес, отыскивавший повсюду лучшие художественные произведения, вазы заказывал по преимуществу в Сиракузах; в старом царском дворце он устроил мастерскую, где в продолжение целых восьми месяцев художники разрисовывали, или отливали, или вырезывали вазы; все это делалось не иначе, как из золота [246].

Спокойствие, которым наслаждались искусства в течение нескольких лет, было снова нарушено во время войн с Митридатом; афиняне приняли в ней участие, защищая понтийского царя против римлян. Из всех островов, которыми они некогда владели в Эгейском море, у них оставался только маленький остров Делос, но и этот незадолго до того был ими утрачен, а затем возвращен Архелаем, полководцем Митридата [247]. В Афинах враждовали различные партии, пока власть не была захвачена эпикурейцем Аристионом; он утвердил ее за собой, опираясь на чужеземную силу, с помощью которой он перебил всех сторонников римлян [248]. В начале этой войны Архелай был осажден в Афинах Суллой, и город сильно страдал от голода; недостаток в съестных припасах был так велик, что жителям приходилось есть шкуры и кожи животных; после сдачи города в нем нашли даже человеческое мясо [249]. Сулла разрушил до основания всю гавань Пирея вместе с арсеналом и всеми другими общественными зданиями, имеющими отношение к морскому делу. По словам древних, Афины в сравнении с их прежним состоянием стали похожи на брошенный труп. Сулла вывез даже колонны из храма Юпитера Олимпийского [250] и отослал их в Рим вместе с библиотекой Апеллиона [251]; надо думать, что туда было отправлено немало и статуй, ибо он послал из Алалкамены статую Паллады [252]. Участь Афин ужаснула всех греков, что и было целью Суллы. В Греции случилось тогда то, чего никогда еще там не бывало, а именно, в Элиде, кроме бега коней, не происходило никаких других состязаний на олимпийских играх [253]: Сулла их перенес в Рим. Это случилось в 175-ю Олимпиаду. Леандр упоминает о верхней половине

статуи Суллы, найденной в Казоли в диоцезе Вольтерры в Тоскане [254].

Во всех других странах Греции тоже видны были печальные следы разрушения. Фивы, знаменитый город, восстановленный после разрушения его Александром, были тоже опустошены, исключая нескольких храмов, сохранившихся на прежнем акрополе [255]. Спарта, имевшая своих царей еще в эпоху войны между Цезарем и Помпеем [256], и вся окрестная страна совершенно обезлюдели, и от Микен осталось только одно название [258]. Три знаменитейших и богатейших храма Греции, а именно: храм Аполлона на Делосе, Эскулапа в Эпидавре и Юпитера в Элиде, были разграблены Суллой [259].

Великая Греция и Сицилия были доведены в ту эпоху до такого же жалкого состояния. Из стольких могущественных и славных городов к началу римской монархии только Тарент и Брундусий сохранили до некоторой степени цветущее состояние [260]. Из миллиона жителей города Кротона, стены которого имели до двенадцати миль в окружности, там осталось во вторую Пуническую войну не больше двадцати тысяч [261]. Незадолго до войны с македонским царем Персеем цензор Квинт Фульвий Флакк велел снять крышу со знаменитого храма Юноны Лацинии, находящегося вблизи этого города, и отослал мраморные плиты с него в Рим, чтобы ими обложить храм Фортуны [262]. Правда, он должен был возвратить их на прежнее место, когда в Риме узнали, откуда они привезены.

В Сицилии от мыса Лилибея до мыса Пахина, от одного конца острова до другого, виднелись одни развалины прежних цветущих городов [263], но и тогда еще Сиракузы считались одним из прекраснейших греческих городов, и Марцелл не мог удержать слез радости, когда смотрел на него с возвышенного места во время его взятия [264]. Даже греческий язык стал выходить из употребления в греческих городах Италии. Ливий сообщает нам [265], что незадолго до войны с царем Персеем, в 572 г. города Рима, римский сенат дал позволение городу Кумам употреблять римский язык в общественных делах и выкликать товары для продажи на латинском языке; но это было скорее приказанием, чем позволением.

О ГРЕЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
У РИМЛЯН И ПРИ РИМСКИХ ИМПЕРАТОРАХ

Вторичный упадок искусства в Греции не исключает тем не менее существования некоторых отдельных художников. Во времена Юлия Цезаря в скульптуре прославился Стронгилион [266], художник, получивший прозвище по сделанной им статуе „Амазонки с красивыми ногами“, которую всюду возил за собой Нерон; он же сделал и статую молодого человека, любимого Брутом. В живописи прославился Тимомах, картины которого, изображавшие Аякса и Медею, были куплены Цезарем за восемьдесят талантов и повешены им в храме Венеры [267]. Перед храмом стояла конная статуя самого Цезаря, и, судя по одному месту Стация, можно думать [268], что лошадь вышла из рук знаменитого Лизиппа и, значит, тоже была вывезена из Греции. Известен также художник Аркесилай [269], друг Лукулла, модели которого оплачивались другими художниками дороже, чем законченные произведения других мастеров; он сделал для Цезаря Венеру, которая была взята у него из рук неоконченной и поставлена в Риме. Затем известны также Паситель, Посидоний, Лад и Зопир. Большая прекрасная статуя Нептуна, найденная недавно вместе с так называемой Юноной в Коринфе в Греции и привезенная теперь в Рим на продажу, сделана или в эпоху Юлия Цезаря или немного позже. Цезарь послал в Коринф целую колонию, чтобы восстановить этот город из его развалин. Стиль работы указывает приблизительно на эту эпоху; это видно далее по греческой надписи на голове одного дельфина у ног Нептуна, свидетельствующей, что статуя сделана не до разрушения города. Надпись эта, гласящая, что статуя поставлена жрецом Нептуна, Публием Лицинием Приском, такова:

П. ΛΙΚΙΝΙΟϹ
ΠΡΕΙϹΚΟϹ
ΙΕΡΕΥϹ....

Имя лица, заказавшего статую, ставилось нередко на надписях рядом с именем художника [270]. Павзаний [271] сообщает, что кто-то в Коринфе после восстановления города воздвиг статую Александра Великого в образе Юпитера в Элиде, возле храма Юпитера.

Во многих музеях встречаются бюсты с именем Цезаря, но ни один не имеет полного сходства с головами на его монетах, вот почему опытнейший знаток древности, кардинал Александр Альбани, сомневается, сохранились ли вообще подлинные изображения головы Цезаря, но, во всяком случае, было бы большою глупостью утверждать, что единственным бюстом Цезаря, сделанным с натуры, надо считать бюст в музее кардинала Полиньяка [272]. Пользуюсь здесь случаем, чтобы сказать несколько слов о десяти статуях того же музея, которые были откопаны Полиньяком недалеко от Фраскати; нельзя доказать, что все эти статуи составляли одну группу, а еще менее, что они изображают семейство Ликомеда вместе в Ахиллом, скрывавшемся в женских одеждах. Когда прусский король купил весь этот музей, то во Франции поднялось много шума из-за этих статуй, причем много говорили о том, что именно их нельзя вывозить из страны: они были оценены свыше трех миллионов ливров, между тем как весь музей, включая и их, был приобретен в Берлин за 36000 талеров. Надо, однако, знать, что все десять статуй были найдены без голов и что последние были сделаны совершенно заново молодыми художниками французской академии в Риме, которые придали им, по своему обыкновению, выражение лиц в модном стиле; голова предполагаемого Ликомеда была сделана по портрету знаменитого господина Штосса. Следует также заметить, что одна римлянка завещала своему супругу в духовной поставить на Капитолии статую Цезаря в 100 фунтов золота [273].

Когда, наконец, Рим и римское государство признали единого главу и монарха, то здесь как в центре сосредоточились все искусства, и сюда переселились лучшие художники, ибо в Греции им почти нечего было делать. Афины, как и все другие города, державшие сторону Антония, были лишены особых прав [274]. У них были отняты Эретрия и Эгина, и нельзя сказать, чтобы с ними стали милостивее после того, как они построили храм Августу, дорийский портал которого

сохранился и теперь [275]. В конце царствования афиняне снова возмутились, но были скоро усмирены.

Август, которого Ливий называет строителем и восстановителем всех храмов, накупил множество прекрасных статуй богов и расставил их по площадям и даже улицам Рима [276]. В портике своего форума он поставил статуи всех великих римлян, способствовавших возвышению отечества, в виде триумфаторов, а те, которые уже существовали, были им исправлены [277]; сюда надо включить и статую Энея [278]. Из надписи, найденной в гробнице Ливии [279], можно заключить, что он назначил специального смотрителя над теми и другими статуями.

Стоящая в Капитолии статуя Августа, которая изображает его в юности, с веслом у ног в качестве символа битвы при Акции, довольно посредственна. Сидящую статую с головой этого государя, находящуюся на Капитолии, не следовало бы приводить совсем [280]; Ливия, прославленная в книгах, или, как говорят другие [281], Сабина, супруга Адриана, виллы Маттеи, изображена как муза трагедии, Мельпомена, что видно из котурнов. Маффеи [282] говорит об одной голове Августа в „гражданском венке", т. е. в венке из дубовых листьев, в музее Бевилаква в Вероне и сомневается, есть ли где-либо другая такая голова; он мог бы, однако, иметь сведения об одной подобной голове Августа в библиотеке св. Марка в Венеции [283]. В вилле Альбани есть три различные головы Августа с дубовым венком и прекрасная колоссальная голова Ливии.

Две лежащие женские статуи, из которых одна в Бельведере, а другая в вилле Медичи, известны под именем Клеопатры только потому, что их запястья принимали за змей; они изображают, вероятно, или спящих нимф или Венеру, что было уже замечено одним ученым прежнего времени [284]. Следовательно, это не такие произведения, по которым можно было бы судить об искусстве при Августе, а между тем говорят, что Клеопатра найдена мертвой именно в этом положении [285]. Голова первой не имеет ничего особенного (правда, она несколько нескладная); вторая же, считаемая некоторыми за чудо искусства и сравниваемая с лучшими головами древности [286], не только представляет олицетворение очень низменного идеала, но вдобавок, без сомнения, новейшей работы. Во дворце Одескальчи находилась статуя, подобная этим двум и так же, как предыдущие, более, чем в человеческую величину; вместе с другими статуями этого музея она была отправлена в Испанию.

Из резных камней сохранилось несколько экземпляров очень хорошей работы, произведения Диоскорида, гравиро-

вавшего изображения головы Августа, которой он обычно пользовался в качестве печати [287]. Другой знаменитый резчик того времени был Солон; среди резных камней его работы мы имеем мнимую голову Мецената, знаменитую Медузу, Диомеда и Купидона [288]. Кроме того, в музее Штосса есть голова Геркулеса, одна из прекраснейших, которые когда-либо вырезались на камне [289]; пишущий эти строки обладает также сломанным прекрасным сердоликом, изображающим Викторию, приносящую в жертву быка; Виктория и надпись „СОЛОН" сохранились без повреждения. Прекрасный маленький бюст Августа, вырезанный из халкедона, вышиною в шесть с лишним дюймов римского пальма, и стоявший прежде в музее Карпаньи [290], находится теперь в ватиканской библиотеке.

Но, может быть, мы обладаем одним еще лучшим памятником греческого мастера времен Августа, ибо, по всем вероятиям, сохранилась одна из картин Диогена Афинского, стоявших в Пантеоне: она стоит непризнанной во дворе дворца Фарнезе. Это половина неодетой мужской фигуры без рук; на голове у ней что-то вроде корзины, сделанной не из одного куска со статуей; на корзине остались следы чего-то выдающегося, вероятно, листьев, ее окружавших, как на той, обросшей листьями корзине, которая послужила Каллимаху прообразом коринфской капители. Эта полуфигура имеет около восьми римских пальмов, а корзина — около двух третей; значит, она вполне соответствовала другим частям аттического стиля в Пантеоне и, как они, имела в вышину девятнадцать пальмов. Те фигуры, которые некоторые писатели считали за подобные кариатиды, выдают их большую неосведомленность [291].

Судить о всей вообще архитектуре во времена Августа по одному только произведению, созданному вне Рима, невозможно, но заслуживает быть отмеченною самая развращенность ее. Это — храм в Миласе в Карии [292], построенный в честь Августа и города Рима, как показывает надпись на его балках. Колонны римского ордера у портала, ионийские колонны по сторонам и листья, вырезанные у их подножия на подобие капители, — все в них противоречит правилам и хорошему вкусу. Но уже в царствование Августа стал извращаться вкус и в литературе и особенно, как кажется, из угодливости перед Меценатом, который любил напыщенность, игривость и нежность в манере письма [293]. И Тацит говорит, что вообще после битвы при Акции уже не появлялось больше великих умов. В орнаментах тоже видны следы дурного вкуса, так что Витрувий жалуется [294], что наперекор главным задачам живописи, имеющей предметом лишь правду

или правдоподобие, стали изображать предметы, противоестественные и противные здравому рассудку, стали строить дворцы на тростниковых палочках и светильниках, безобразные длинные колонны, похожие на шпильки, палки или ствол подсвечника [295]. Такая порча вкуса проявляется в некоторых фантастических постройках на геркуланских картинах, написанных, может быть, как раз около того времени или в ближайшее время после того. Колонны их вдвое выше обычной длины и некоторые закручены вокруг основного стержня; украшения на них несоразмерны и варварски неизящны. В таком неестественном роде были колонны на зданиях, нарисованных на стене в сорок пальмов длины, в императорском дворце, в вилле Фарнезе и в банях Тита [296].

Что касается художников, прославившихся в царствование ближайших преемников Августа, то сведения о них не идут дальше перечисления их имен. При Тиберии, мало заботившемся о постройках [297], положение художников было, повидимому, тоже весьма плохое; этот император пользовался всякими предлогами, чтобы секвестровать в свою пользу имущество состоятельных людей во всех богатых провинциях, а значит и в Греции [298]; при таких условиях никто не станет делать больших затрат на произведения искусства. Для того, чтобы поставить статую Аполлона в библиотеке Палатинского Аполлона, он выписал ее из Сицилии [299]. Известно, что при разделе одного наследства Тиберию пришлось выбирать между картиной Паррасия неприличного содержания и значительной суммой денег, и он предпочел картину, хотя, повидимому, руководствовался в этом выборе вовсе не любовью к искусству. В это царствование статуи сделались предметом презрения в обществе, ибо их ставили в награду шпионам [300]. Из статуй этого времени, заслуживающих внимания по красоте работы, надо отметить статую Германика [301], стоявшую прежде в вилле Монтальто, теперь Негрони, и находящуюся в настоящее время в саду Версаля; ее автором был афинянин Клеомен [302]. Голова Германика представляет одну из прекраснейших императорских голов, находящихся в Капитолии. В Испании некогда стоял пьедестал одной статуи, поставленной Германику эдилом Луцием Турпилием [303].

Еще менее может считаться покровителем искусств Калигула: по его приказанию были низвергнуты и разбиты статуи великих людей, поставленные Августом на Марсовом поле [304]; он же велел сорвать головы с лучших статуй богов и заменить их своим изображением [305], и даже хотел уничтожить Гомера [306].

Каким знатоком был Клавдий, показывают нам те головы Августа, которые были вставлены по его повелению в две

картины на место вырезанной головы Александра Великого [307]. Он старался прослыть покровителем ученых и с этой целью расширил Музей, или жилище ученых, в Александрии [308]. Его честолюбием было прослыть за нового Кадма изобретением новых букв, и он пустил в употребление обратное Ⅎ. Прекрасный бюст этого императора, найденный у Фратоккие [309], был вывезен кардиналом Джироламо Колонна в Испанию. Когда Мадрид был занят австрийской партией, то лорд Галлоуэй принялся за поиски этого бюста и нашел его в Эскуриале, где он в качестве весьма тяжелого груза заменял гирю на церковных часах. Лорд увез его в Англию.

Нерон проявил неукротимую страсть собирать все, что относится к изящным искусствам, но страсть эта была страстью скупца, вечно собирающего, но ничего не выставляющего на показ; о его плохом вкусе свидетельствует статуя Александра Великого, работы Лизиппа, которую он велел позолотить [310]; впоследствии позолота была им же уничтожена, так как она значительно портила статую. Другим доказательством безвкусия Нерона служат его рифмованные стихи [311]. Повидимому, в ту пору хорошие художники становились все более редким явлением, так как Нерон должен был выписать в Рим из Галлии Зенодора, известного статуей Меркурия, чтобы поручить ему сделать свою колоссальную статую из бронзы [312]. В Греции обстоятельства тоже сложились неблагоприятно для искусств; хотя Нерон и хотел по возможности предоставить грекам их прежнюю свободу, но свирепствовал против произведений искусства и велел низвергнуть и выбросить в нечистоты статуи победителей на великих играх [313]. При всей кажущейся свободе лучшие художественные произведения были вывезены из страны; это началось с Калигулы, который украшал награбленными статуями свои сады и увеселительные дома под тем предлогом, что лучшие вещи должны стоять на лучшем месте, т. е. в Риме [314]. Между прочим, он отнял у феспийцев их знаменитого Купидона работы Праксителя; Клавдий возвратил им его, а Нерон отнял снова; он хотел даже перевезти в Рим Юпитера Олимпийского работы Фидия, но архитектор Меммий Регул объявил, что в таком случае статуя сломается [315].

Нерон послал в Грецию вольноотпущенника Акрата, запятнавшего себя разными злодействами и полуученого Секунда Карина, которые должны были увезти оттуда для императора все, что им придется по вкусу. Из одного дельфийского храма Аполлона было вывезено пятьсот бронзовых статуй [316], не говоря о тех, которые были взяты оттуда ранее [317]. Весьма вероятно, что в числе этих статуй находились

Аполлон Бельведерский и так называемый борец Агасия Эфесского виллы Боргезе [318], ибо они найдены в Анции, нынешнем Неттуно, месторождении Нерона, об украшении которого он очень заботился; развалины его и теперь еще виднеются вдоль морского берега. Там, между прочим, был портик, все стены которого были разрисованы одним художником, вольноотпущенником Нерона, и покрыты фигурами гладиаторов во всевозможных положениях [319].

Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися нам от древности. Художник создал его вполне по своему идеалу и взял для этого лишь столько материала, сколько нужно было для осуществления его цели и видимого ее выражения. Аполлон этот превосходит все другие статуи с тем же сюжетом на столько, на сколько Аполлон Гомера выше и прекраснее Аполлона последующих поэтов. Рост его выше обыкновенного человеческого, а вся поза выражает преисполняющее его величие. Вечная весна, как в счастливом элизии, облекает его обаятельную мужественность, соединенную с красотой юности, и играет мягкой нежностью на гордом строении его членов. Художники и зрители! Идите мысленно в область бесплотной красоты и попробуйте сделаться творцом небесной природы, чтобы наполнить дух красотами, возвышающимися над вещественной природой; здесь нет ничего смертного или такого, чего требует человеческая скудость. Не кровь и нервы горячат и двигают это тело, но небесная одухотворенность; разливающаяся тихим потоком, наполняет она все очертания этой фигуры. Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил. С высоты удовлетворения его возвышенный взор устремляется как бы в бесконечность, далеко за пределы победы; на губах отражается презрение, а сдерживаемое неудовольствие вздымает ноздри и распространяется даже на гордый лоб. Но блаженный покой, витающий на этом лбу, остается несмущенным, и очи Аполлона полны сладости, как у муз, которые ищут его для объятия. Ни на одном из завещанных нам древностью и ценимых искусством изображений отца богов нет того величия, которое открылось разуму божественного поэта, как тут, в лике его сына, и отдельные красоты остальных богов собрались здесь все вместе, как у Пандоры: чело Юпитера, чреватое богиней мудрости, и брови, одним мановением открывающие волю; глаза царицы богинь, величественно раскрытые; рот, характеризующий того, кто внушил страсть возлюбленному Бранху. Мягкие волосы играют на этой божественной голове, как нежные струящиеся завитки благородной вино-

градной лозы, которые колеблет легкий ветерок; они как будто помазаны елеем богов и с великолепием перевязаны на затылке грациями. Глядя на это чудное произведение искусства, я забываю все остальное, и становлюсь в приподнятую позу, чтобы достойнее его созерцать. Грудь моя как будто расширяется и поднимается с благоговением, как у тех, которые как будто оказываются одержимыми духом прорицания; и я переношусь мыслями на Делос и в Ликейскую рощу, места, освященные присутствием этого бога, ибо мне кажется, что этот образ оживает и получает способность движения, как красота, созданная Пигмалионом. Как можно нарисовать и передать это словами? Само искусство должно бы подсказывать мне и водить моей рукой, чтобы эти первые черты моего описания потом развить подробнее. Я кладу свою идею, составленную об этом образе, к ногам его, как возлагают венки те люди, которые хотели увенчать голову божества, но не могли ее достать. Понятие об „Аполлоне охотнике“, придаваемое Спенсом этой статуе [320], не вяжется с выражением ее лица.

Так называемый Боргезский боец, найденный как я уже сказал, в одном месте с Аполлоном, судя по форме букв, кажется мне одной из древнейших статуй, находящихся теперь в Риме из числа тех, на которых обозначено имя художника. Мы не имеем никаких сведений об авторе ее Агасии, но можем по произведению судить о его искусстве. В Аполлоне и в „Бельведерском торсе“ выражен только высокий идеал, в Лаокооне природа возвышена и украшена идеалом и выражением чувства, здесь же сосредоточены все красоты природы зрелого возраста без примеси воображения. Первые напоминают возвышенную героическую поэму, начинаются правдоподобно, но переходят за пределы действительности и достигают чудесного; эта же подобна истории, в которой передается действительность, но с помощью самых изысканных мыслей и выражений. По лицу ее видно, что очертания ее взяты с подлинной природы; ибо она изображает человека, перешедшего уже тот возраст, который составляет цвет человеческой жизни, и достигшего полной мужественной зрелости; на лице этом видны признаки такой жизни, которая проведена в постоянных занятиях и закалена трудом [321].

Все другие статуи, вывезенные Нероном из Греции, послужили для украшения его так называемого золотого дворца [322]. Еще ранее постройки этого дворца, во время большого пожара в Риме, после которого из четырнадцати кварталов города уцелело только четыре, погибло также огромное множество художественных произведений [323], а так как на мно-



Аполлон Бельведерский
Мрамор. Копия с бронзового оригинала, вероятно, Леохара (IV в. до н. э.).
Рим. Ватикан

гих ста́туях видны следы древних дополнений, то надо думать что именно тогда пострадало большинство поврежденных и изуродованных произведений. На знаменитом „Бельведерском торсе“ задняя часть основания грубо отделана, что бывает при добавлениях, и видно даже железо, скрепляющее добавленную часть с древней. Особенностью царствования Нерона является то, что при нем впервые стали писать картины на холсте (а именно, когда задумали изобразить этого императора на холсте в сто двадцать футов вышиною), а также и то, что государь этот, безумно влюбленный во все греческое, приказал разрисовать стены своего дворца римскому художнику Амулию [324].

О стиле художников, процветавших во время этого царствования, мы не можем судить по их произведениям, так как их осталось очень мало или даже не осталось совсем. Подлинные головы, изображающие Нерона, очень редки, а в капитолийской только нижняя часть лица сохранилась от древности; по выдающемуся подбородку решили, что голова должна была изображать Нерона, и из этих соображений приделали верх и большую часть головы. Сидящая фигура в том же музее, считающаяся Агриппиной, не подходит к сходной с нею известной статуе этой императрицы в вилле Фарнезе; третья из таких статуй находится в вилле Альбани. Одинаковая поза послужила поводом дать то же название фигуре со сложенными руками на одном резном камне [325]; в увеличенном рисунке Пуссена, снятом с этого камня и находящемся в библиотеке Альбани, я не нахожу, однако, никакого сходства с Агриппиной. Упадок искусства в то время был, вероятно, очень заметен, так как Плиний сообщает, что при Нероне уже никто не умел лить из бронзы, так же как теперь в Риме до некоторой степени утрачено искусство отливки букв; он ссылается на колоссальную статую этого императора работы вышеупомянутого Зенодора [326], которая ему не удалась, несмотря на все его искусство. Но отсюда нельзя заключить, что статуя эта была мраморная, как думают Донати и Нардини [327]. Во время беспорядков при Вителлии Юлий Сабин защищался на Капитолии за статуями, которыми он забаррикадировался [328]. Одно лицо, имевшее возможность сличить между собою древние монеты, отмечает [329], что никакого сравнения не может быть между головами императоров на греческих и на римских монетах, что делает вероятным предположение, что все хорошие греческие мастера переселились в Рим. Здесь я не могу не вспомнить, что видел одну редкую греческую монету с головами Клавдия и Поппеи, которая носит на себе почти варварский отпечаток.

После всех этих постыдных царствований, наконец, вступил на трон Веспасиан, правление которого, несмотря на всю его бережливость, отразилось на искусстве гораздо благоприятнее, чем невероятная расточительность его предшественников. Не только он первый начал выдавать приличное содержание учителям римского и греческого красноречия, но он приближал к себе поэтов и художников, поощряя их наградами [330]. Он построил храм Мира, в котором были повешены картины знаменитейших художников всех времен, так что храм этот был, выражаясь языком нашего времени, величайшей картинной галлерей общественного значения, но кажется, что картины эти висели не в самом храме, а над ним, в верхних залах, к которым ведет витая лестница, сохранившаяся и поныне. И в Греции были храмы, служившие пинакотеками, т. е. картинными галлереями [331]. Такого же друга и почитателя нашли себе искусства в лице Тита, его соправителя и наследника. Прекрасная колоссальная голова этого императора находится в вилле Альбани. При Веспасиане прославились два римских живописца, Корнелий Пин и Акций Приск [332]—они расписали стены храма Чести и Добродетели.

При Веспасиане Греция была объявлена римской провинцией, и афиняне утратили даже свое небольшое, сохранившееся до этих пор преимущество чеканить монеты без изображения императора [333]. При Домициане на греков смотрели, кажется, милостивее, ибо в то время как из времени Веспасиана и Тита нет совсем коринфских монет [334], напротив, от времен Домициана из этого города их уцелело очень много и большого формата. Замечательно одно сообщение Плутарха [335] о том, что колонны пентеликонского мрамора, заказанные в Афинах для римского храма Юпитера Олимпийского, потеряли свою прекрасную форму, когда были перевезены в Рим и там обработаны или отполированы.

Из произведений искусства, сделанных в царствование этого императора, сохранилась большая часть портала храма Паллады; выдавшиеся иногда более, чем на половину, выпуклые фигуры фриза вырезаны по рисунку Сантеса Бартоли. Рельефное изображение Паллады, стоящее посредине над балкой колоннады, ныне сильно теряет от близости, в которой ее теперь рассматривают, так как пол поднят до половины высоты колонн, и между всеми украшениями колонн оно кажется как бы лишь набросанным. На Капитолии есть прекрасная голова Домициана, а то, что Монфокон говорит о статуе этого императора во дворце Джустиниани, не верно [336]; он утверждает, будто последняя не потерпела ни малейшего повреждения и является единственной статуей

Домициана, избежавшей мстительности римского сената который решил уничтожить все изображения этого правителя. Кажется также, что статую Джустиниани принимают за ту, которая была уступлена супруге императора по ее просьбе [337], но это была бронзовая статуя и стояла она в Капитолии еще во времена Прокопия, первая же сделана из мрамора. Затем неверно, что она не пострадала, ибо она разбита пополам под грудью, а руки ее новой работы; кроме того, сомнительно, принадлежит ли голова к статуе. Монфокон хочет говорить о рисунках на панцыре, но, имея перед глазами неверную гравюру, он не мог составить о ней правильного суждения. Такую же ошибку делает и Маффеи, принимая фигуру с рыбьим хвостом за Сирену, между тем как тот видит в ней что-то другое, но ее нужно было бы назвать Нереидой, ибо Сирены делались с птичьими ногами. Средняя фигура, которая изображена с поднятой кверху рукой, держит перед нижней частью живота обеими руками плоды. Толкователь не знает, что сказать о животном, на котором едет ребенок-Амур; на гравюре — это бык, а если посмотреть на статую на близком расстоянии, то станет ясно, что это бог любви на льве.

Весною 1785 г. была найдена несомненная статуя Домициана на том месте, которое называется alla Colonna и лежит между Фраскати и Палестриной; там же незадолго до того была найдена Венера.

Статуя эта сохранилась только до колен и без рук; лежала она неглубоко под землей и поэтому сильно разъедена; на ней были видны явные следы нанесенных увечий, рубцы вдоль и поперек и глубокие удары; это заставляет предполагать, что и эта статуя была опрокинута и разбита в озлоблении против памяти Домициана; самое имя Домициана везде, где оно стояло на надписях, выскоблено и уничтожено; отбитая голова была найдена много глубже и поэтому менее повреждена. Статуя эта без одежд и отличается высокой красотой. На голове был бронзовый венок, так как видны шпиньки, на которых он был прикреплен. Кардинал Александр Альбани велел ее дополнить и теперь она стоит вместе с другими статуями императоров под большим портиком его дворца в вилле Альбани. Редкая голова Нервы на Капитолии не нова и сделана Альгарди, как утверждает автор, описавший этот музей [339]. Участие названного художника выразилось только в том, что он приделал к ней кончик носа. Кардинал Александр Альбани получил ее от брата недавно умершего князя Памфили, последнего представителя своего рода, в вилле которого эта голова прежде стояла.

При Траяне и Рим, и вся империя зажили новой жизнью [340] после столь долгих смут он стал поощрять художников заказами новых построек, предпринятых им. Весьма благоприятным обстоятельством для искусства могло послужить то, что честь постановки статуи он не присваивал себе одному, но разделял ее с другими заслуженными лицами [341]; мы видим даже, что многообещавшим юношам воздвигались статуи после их смерти [342]. К этому времени принадлежит, повидимому, сидящая статуя сенатора в вилле Людовизи, работы Зенона, сына Аттиса, из Афродисия [343]; можно было бы подумать, что тогда в этом месте Карии (если принять из многих мест, носивших одинаковое имя Афродисия, самое известное) возникла школа искусства, ибо сохранилось много различных имен афродисийских художников [344]. Немногим позже жил другой Зенон, из Стафиса, в Азии, сделавший для надгробного памятника своему сыну того же имени его изображение в виде полуодетой гермы, что видно из надгробной надписи, заключающейся в девятнадцати строках [345]; определить более или менее точно время этой статуи нельзя, потому что на этой герме теперь поставлена чужая голова. Памятник этот находится в вилле Негрони. Но я совсем не знаю, куда отнести Антиоха Афинского [346], статуя которого, изображающая Палладу и имеющая размер вдвое больше человеческого роста, стоит в вилле Людовизи; статуя очень плоха и неуклюжа, а письмо на ней древнее этой эпохи. Два кентавра кардинала Фуриетти из черноватого, очень крепкого мрамора, называемого „биджо“, работы Аристея и Папия, тоже из Афродисия, найдены в вилле Адриана; их следует рассматривать как копии с кентавра виллы Боргезе. В вилле Альтиери находится верхняя часть туловища кентавра такой же величины и из такого же мрамора; он замечателен тем, что глаза и зубы вставлены у него отдельно и сделаны из белого мрамора.

Величайшее произведение времен Траяна представляет его колонна, стоящая посреди площади и сооруженная по заказу императора Аполлодором афинским. Всякий, кто имел случай рассматривать фигуры этой колонны, вылепленные в гипсе, приходит в удивление от бесконечного разнообразия среди стольких тысяч голов. В XVI столетии еще существовала голова колоссальной статуи этого императора, стоявшей наверху колонны [347]; других сведений о ней нет. Благородный венецианский аббат Фарсетти, который на счет короля заказал слепки с лучших древних статуй в Риме и который задумал прославить себя в своем отечестве Венеции основанием там академии живописи, сделал также предложение за-



Молодой кентавр. Из виллы Адриана в Тиволи
Серый мрамор. Работа Аристея и Папия из Афродисия. (II в. н. э.)
Рим. Капитолийский музей

ново сформировать всю эту колонну; был сделан уже подряд на работы, стоимостью в девять тысяч скуди, и расходы по постройке лесов взял на себя сам Фарсетти.

Так называемые трофеи или знаки победы Мария на Капитолии сделаны, повидимому, в одном стиле с пьедесталом траяновой колонны и являются, вероятно, знаками победы Траяна. Один новый писатель думает, что эти трофеи были поставлены после битвы при Акции, причем основывает свое суждение только на том, что на базе их, волнообразно изъеденной, он увидал изображение волн. При этом я не могу не вспомнить виденную мной очень редкую золотую монету с изображением на одной стороне головы Плотины, супруги Траяна, на другой — его сестры Матидии. Монета была куплена более чем за сто скуди и находится в музее коллегии св. Игнатия в Риме.

Что касается архитектуры, то здесь следует упомянуть об арке Траяна в Анконе, ибо нет ни одного древнего здания, для которого были бы привезены такие поразительно огромные мраморные глыбы. Пьедестал арки до самого подножия колонн сделан из одного куска; в длину он имеет двадцать шесть с третью римских пальмов, в ширину — семнадцать с половиной, а в вышину — тринадцать. Столбы моста Траяна через Дунай, после того как мост был снят, служили, по словам Диона, только для того, чтобы показать всю величину человеческой силы.

Наконец, при Адриане, Греция получила снова свою прежнюю свободу; провозгласив ее свободною страною, Адриан принялся украшать все ее замечательнейшие города новыми постройками, а Афины так же энергично, как Перикл. Он окончил храм Олимпийского Юпитера в Афинах, начатый еще при Писистрате, т. е. семьсот лет назад. Эта постройка имела несколько стадий в окружности. По сообщениям Павзания, Адриан среди прочих статуй из золота и слоновой кости поставил в нем колоссальную статую Юпитера из такого же материала [348]. Храм, воздвигнутый им в Кизике, считался одним из семи чудес света. Каждый город поставил этому императору его статую в афинском храме Юпитера Олимпийского.

Адриан был не только знатоком, но и художником, сам собственноручно делал статуи. Но все же нельзя не признать, что Виктор, сравнивавший произведения этого императора со скульптурами Поликлета и Эвфранора, в своих похвалах является бесстыдным льстецом [349]. Адриан уступил парфянам большую область, повидимому, только для того, чтобы иметь покой для осуществления этих великих намерений.

В шестой год своего царствования Адриан предпринял великое путешествие почти по всем провинциям своей империи и от этого времени сохранились монеты семнадцати земель, через которые проезжал император. Он был даже в Аравии и Египте, и эту последнюю страну, как он сам обыкновенно говорил, он изучил вполне [350]. За четыре года до своей смерти он вернулся в Рим и выстроил близ Тиволи удивительнейшие здания, свою виллу, в которой он поместил изображение лучших мест и построек Греции и даже того, что было известно под именем Елисейских полей и входа на них [351]. Виллу эту он украсил произведениями искусства, привезенными им из всех стран. Развалины этой виллы имеют свыше десяти итальянских миль в окружности, и между ними стоят еще различные круглые храмы, которым недостает одной передней стороны. По обеим сторонам этой виллы стояло два театра, понятие о которых можно составить себе по их остаткам. Между другими постройками известны и заслуживают осмотра так называемые сто комнат, в которых помещалась гвардия императора; это были жилища, не сообщавшиеся друг с другом, но они были соединены извне посредством деревянной галлереи, которая могла быть занята стражей и заперта. Это — два ряда сводчатых помещений, одно над другим; в углу, образуемом ими, находится круглый замок, где можно представить себе манеж. В каждом из этих помещений был деревянный пол, настланный на выступающие каменные подставки, которые видны еще и теперь; там устроены были по две жилых комнаты. В одном из этих помещений еще и теперь можно прочитать написанное сокращенно черной краской, как будто выведенное пальцем имя одного солдата. Все строения были отделаны с такой расточительностью, что большой пруд, на котором, как думают, происходили бои на кораблях, был весь выложен камнем „джалло антико". В пруду этом было найдено множество голов из мрамора и других, более твердых камней; многие из них были разбиты киркой; лучшие из них достались кардиналу Полиньяку. Длинные галлереи для прогулок были выложены мозаикой, от которой большие куски сохранились и до нашего времени; полы комнат были тоже мозаичные, только сложены из более мелких камней. Несчетное множество мозаичных столов, находящихся и в Риме, и в других местах, было найдено под мусором этих же развалин; оттуда же вывезены все статуи, стоявшие прежде в вилле Эсте в Тиволи, а теперь находящиеся на Капитолии, а также многие другие статуи, находящиеся там же и в других дворцах и виллах Рима, да и до сих пор там продолжают постоянно раскопки и находят новые материалы.

Одно из редчайших произведений, найденных между этими развалинами, представляет собой мозаика с изображением вазы с четырьмя голубями на краях, из которых один собирается пить воду из чаши. До сих пор эта мозаика считалась прекраснейшей из работ этого рода, и, может быть, именно она во времена Плиния находилась в Пергаме и была сделана Сосом и оттуда уже была вывезена Адрианом; теперь эта редкость принадлежит кардиналу Фуриетти, описавшему ее в особом сочинении. Она найдена вделанной среди пола одной комнаты, который весь отличался замечательно тонкой работой этого рода. По квадрату он был украшен гирляндами из листьев, и одна часть такой гирлянды, в один пальм шириною и в четыре пальма длиною, принадлежит кардиналу Александру Альбани и вделана им в доску стола из восточного валебастра. Такая же доска была подарена кронпринцу саксонскому, но гирлянда на нем еще длиннее, хотя той же ширины и работы. На мой взгляд, лучшим произведением этого рода должно считать Сирену Парфенопу, найденную в Риме на Палатинском холме и находящуюся в королевском фарнезском музее в Капо ди Монте, близ Неаполя, но упомянутый писатель не имел об этом произведении никаких сведений. Но есть еще одна ценная мозаика, которая по тонкости работы превосходит даже оба эти произведения; она открыта 28 апреля 1763 г. в засыпанном городе Помпеях. Она найдена была посреди пола одной комнаты и служит доказательством великолепия древних и их тогдашней постройки, в которой она находилась; она имеет высоту в два пальма; на ней изображены четыре фигуры в комических масках на лице, играющие на разных инструментах. Первая, справа, фигура играет на инструменте, который в Италии называют тамбурином, другая ударяет друг о друга кроталами или маленькими тарелками; третья, женская фигура, обращена в профиль и дует в две флейты; четвертая фигура — ребенок, играющий на свирели. Маленькие камешки фона этой мозаики не больше обрезанного сверху кончика гусиного пера, но на фигурах они уменьшаются до такой степени, что их почти не видно простым глазом; даже волоски бровей на масках обозначены отдельно. Ценность этой неподражаемой картины увеличивается еще тем, что на ней черными буквами обозначено имя художника:

ДИОСКУРИД САМОСЕЦ СДЕЛАЛ.

Если бы была какая-нибудь возможность снова поднять искусство до его прежней высоты, то и по своим знаниям и по стремлениям Адриан был для этого самым подходящим

человеком. Но дух свободы исчез и не было больше источника для возвышенного образа мыслей и для истинной славы. Может быть, также в качестве причины этого надо указать на уничтожение языческих суеверий и принятие христианства, начавшего распространяться при этом императоре [352]. Ученость, поднять которую было одним из стремлений Адриана, потерялась в бесполезных мелочах, а красноречие, преподававшееся ораторами, состоявшими на жалованьи, превратилось по большей части в софистику; сам император хотел ограничить изучение Гомера и заменить его Антимахом [353]. Кроме Лукиана, стиль греческих писателей этого времени сделался неровным, частью изысканным и искусственным, а потому и темным, примером чего может служить Аристид. Несмотря на дарованные им вольности, афиняне находились в таких стесненных обстоятельствах, что собирались продать некоторые острова, которыми они до сих пор владели [354].

Искусство, как и науки, не могло более подняться, и стиль художников этого времени сильно отличается от прежнего; это замечали уже тогда, судя по некоторым вышеприведенным показаниям писателей того времени. Помощь, оказанная Адрианом искусству, напоминает те кушанья, которые врач предписывает больному и которые только спасают от смерти, но не дают ему никакого питания.

Одним из лучших произведений скульптуры, заказанных этим императором, была, вероятно, статуя на колеснице, запряженной четверкой коней, стоявшая, повидимому, на вершине его гробницы, теперешнего замка Сант Анджело. Если верить писателю, сообщающему об этом сведения [355], статуя была так велика, что в отверстия глаз коней мог пролезть человек; говорят даже, что все это произведение было сделано из одного куска мрамора. Но, кажется, это выдумка греков современников этого писателя и подобная той, которая рассказывается о константинопольской голове Юноны,—будто бы ее едва могли свезти четыре упряжки быков [356].

Бельведерская статуя, неправильно называемая Антиноем [357], приводится обыкновенно в пример прекраснейшего памятника искусства времен этого императора, но предположение, будто статуя изображает его любимца, вызвано заблуждением; статуя изображает скорее Мелеагра или какого другого юного героя. Она справедливо причисляется к первоклассным скорее по красоте отдельных частей, чем по совершенству целого, ибо ноги и нижняя часть тела по форме и по работе стоят гораздо ниже остальных частей фигуры. Голова, бесспорно, одна из лучших юношеских голов во всей древности. В лице Аполлона царят величие и гордость, здесь же



Уличные музыканты

Мозаика I в. н. э., из Помпеи, работы Диоскурида с острова Самоса
Неаполь. Национальный музей



Гермес (Меркурий), тип так называемого „Антиноя“
Мрамор. Копия с работы IV в. до н. э. Рим. Ватикан

представлен грациозный образ нежной юности и красоты цветущих лет в соединении с милой невинностью и кроткой прелестью, без всякого обозначения каких-либо страстей, могущих нарушить согласие частей и юношеское спокойствие души, отражаемое на лице. В этом спокойствии и в состоянии самоудовлетворенности, в сосредоточении всех чувств и освобождении их от всяких внешних недостатков, состоит прелесть всей позы этой благородной фигуры. Глаз слегка выпуклый, как у богини любви, но без ее страстности, открыт с пленительной невинностью; полный рот, несмотря на свой малый размер, полон как будто бессознательных движений, а изящная полнота нежных холеных щек с выпуклой округленностью слегка приподнятого подбородка дают совершенные и благородные очертания голове этого благородного юноши. Но лоб показывает в нем уже не юношу: он предвозвещает в нем возвышенным великолепием своего роста будущего героя и напоминает лоб Геркулеса. Грудь его могуча, высока, а плечи, бока и бедра необыкновенно прекрасны. Но ноги уже не имеют той прекрасной формы, которая нужна такому телу; ступни сделаны грубо, пупок едва намечен — все это показывает, что стиль всей работы отличается от стиля искусства эпохи Адриана. Лучшими произведениями этой эпохи следует считать рельефный бюст Антиноя [358] в вилле Альбани, составлявший прежде часть целой рельефной фигуры больше, чем в натуральную величину, и бюст его же, принадлежавший прежде к коллекции шведской королевы Христины и стоящий теперь в С.-Ильдефонсо, в Испании. Голова Антиноя в вилле Монте Драгоне выше Фраскати, втрое больше натуральной величины и имеет вставленные глаза. Маленькая конная статуя в два фута высоты, изображающая, как говорят, Адриана [359], в вилле Маттеи, едва ли заслуживала бы особого упоминания, если бы не послужила поводом к резкому сочинению [360] одного человека, притом такого, который не мог видеть самой статуи; кроме того, она нисколько не похожа на этого императора. Лучшая голова Адриана, вырезанная на камне, — это камея в кабинете принца Оранского, прежде этот камень принадлежал голландскому графу Томсу, к которому он перешел из фарнезского музея Капо-ди-Монте в Неаполе; каким образом это случилось, предоставляю судить читателю. Я считаю нужным здесь еще отметить, что большие императорские медальоны из бронзы, поскольку они подлинные, начинаются со времени Адриана. Раз это так, приходится признать подложными все, находящиеся в императорском музее в Вене. Один из лучших, имеющихся там медальонов названного императора — полый внутри. Погонщик мулов в окрест-

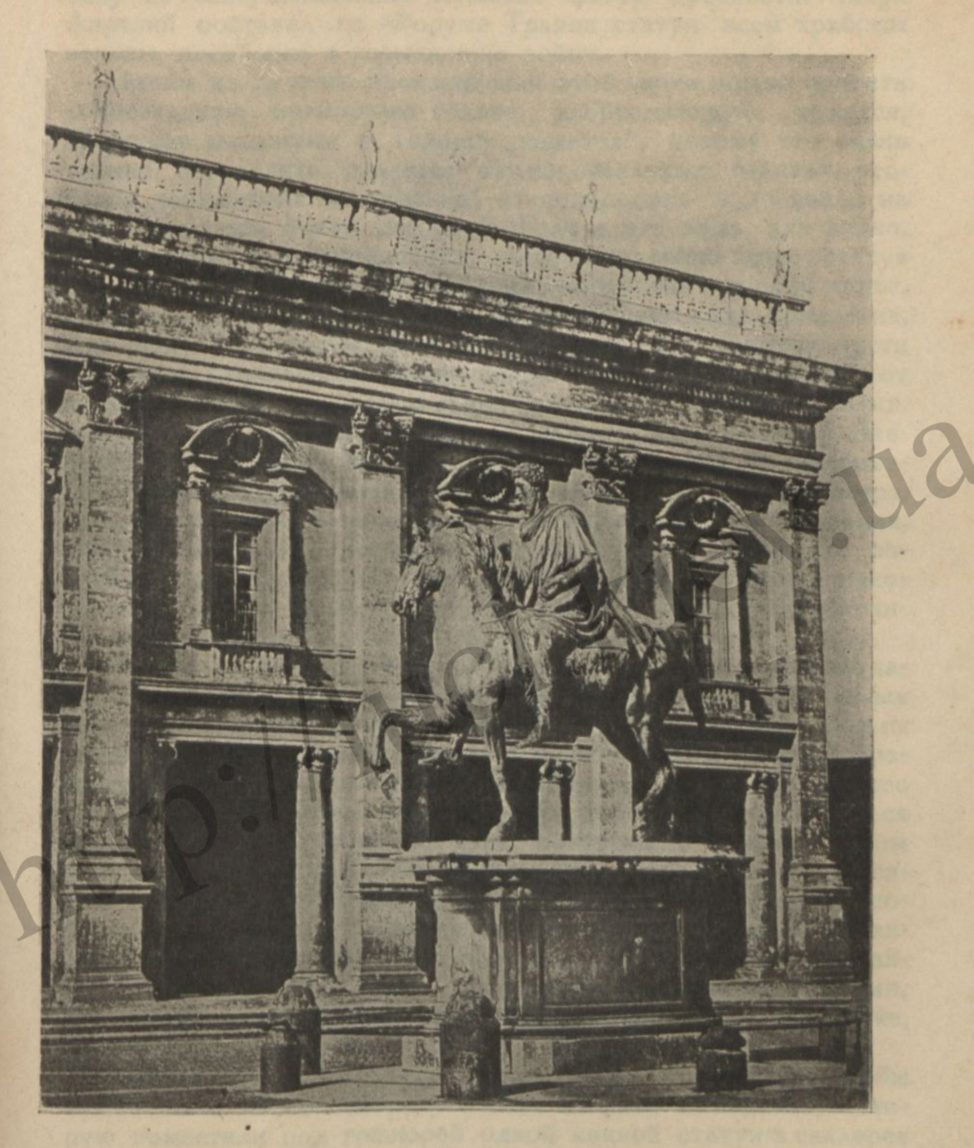
ности Рима в течение многих лет вешал эту редкую вещь вместо колокольчика на шею животного.

Все Антонины были ценителями искусства; Марк Аврелий понимал живопись; он учился рисованию у Диогнета, образованного человека, бывшего также учителем философии [361], но хорошие художники попадались все реже и реже, и, судя по понятиям той эпохи, мало осталось от общего почитания художников в прежние времена. Софисты, которые как будто возводились теперь на трон и для которых Антонины устраивали государственные кафедры, оплачивая громадным содержанием силу их легких и голосов [362], были людьми без своего ума и без всякого вкуса [363]; они кричали против всего, что не было выученным; искусного художника они считали за простого ремесленника. Суждение их об искусстве похоже на то, которое Лукиан вложил в уста учености в своем „Сне"; юношам внушалось, что унизительно желать только уподобиться Фидию. Поэтому приходится чуть ли не удивляться, каким образом мог Арриан, писатель этой эпохи, считать несчастием, что он не видел никогда Юпитера Фидия [364].

Время Антонинов было для искусства тем кажущимся выздоровлением опасно больных, которое предшествует их смерти, когда жизнь едва поддерживается слабым дыханием, ярко вспыхивающим перед тем, как вдруг окончательно потухнуть. Еще жили художники, сложившиеся при Адриане, и жива еще была память о великих делах; а еще более хороший вкус и здравый смысл этих императоров и их двора дали возможность художникам отличиться прекрасными произведениями. Но после них искусство пришло вдруг в упадок. Антонин Пий построил близ Лавиния свою великолепную виллу, развалины которой свидетельствуют о ее величине. Насколько она была великолепна, можно судить по серебряному петуху, из которого текла вода в банях этой виллы; он был откопан около сорока лет назад на месте этой виллы и имел от тридцати до сорока фунтов весу; на нем есть надпись: „Нашей любезной Фаустине". В банях Клавдия вода протекала также по серебряным трубам [365]. Между развалинами этой виллы была найдена в 1714 г. прекрасная статуя Фетиды, принадлежащая теперь кардиналу Александру Альбани, но у нее нет головы; на ней до талии нет одежды, и она держит в руках весло, опирающееся на морского зверя; базис вместе с одною ногою, стоящей на нем, сохранился; на нем изображен нос — „рострум" корабля. Но статуя эта принадлежит, вероятно, к лучшему времени искусства, так же как и две неодетые статуи с головами Луция Вера [366], находящиеся в виллах Маттеи и Фарнезе; из них последняя представляет

Антиной

Мрамор. Рельеф III в. н. э. из виллы Адриана в Тиволи. Фотография со слепка. Рим. Вилла Альбани



Император Марк Аврелий
Бронза. II в. н. э. Рим. Площадь Капитолия

одну из совершеннейших мужских фигур древности. Марк Аврелий поставил на Форуме Траяна статуи всем храбрым воинам, погибшим в германскую войну.

Одним из лучших произведений этой эпохи можно считать колоссальную мраморную голову, изображающую, кажется, Фаустину младшую; я говорю „кажется", потому что очень трудно определить сходство на колоссальных головах, особенно юношеских и женских; от подбородка и до волос на лбу голова эта имеет две пяди. Голова эта была, как видно, приделана к статуе по способу, описанному мною выше; статуя эта, вероятно, была из бронзы или мрамора, так как одна из ног, сохранившаяся до настоящего времени, была тоже приделана, так что оконечности были мраморные; есть также и части рук. Эта прекрасная голова, нисколько не пострадавшая от времени, была открыта в Поркильяно, недалеко от Остии, как думают, в развалинах виллы Плиния, называвшейся Лаврент. Там же были найдены прекрасные фигуры из обожженной глины, между прочим, обломок Венеры и одетая фигура, около трех пальмов вышиною, а также две ноги в сандалиях, совсем сходные с ногой упомянутой статуи, вероятно, послужившие моделью для последней; все эти обломки находятся теперь в Риме в доме барона дель Неро, флорентинского патриция.

Можно заметить, что в это время стали более, чем когда-либо, работать над портретами и делать бюсты отдельных лиц вместо целых фигур; поводом к этому послужило дважды изданное постановление римского сената, чтобы каждый гражданин имел в своем доме изображение того или другого императора [367]. Некоторые из таких портретов, относящиеся приблизительно к этому времени, могут быть названы чудом искусства с точки зрения отделки. Три необыкновенно красивые бюста Луция Вера и столько же Марка Аврелия, особенно же по одному каждого из них, превышающие натуральную величину, которые стоят теперь в вилле Боргезе, были найдены тридцать лет назад, прикрытые крупными кирпичами, в четырех милях от Рима, по дороге во Флоренцию, в местечке, называемом Аква Траверса.

Конная статуя Марка Аврелия слишком известна, чтобы нужно было много говорить о ней. Смешна та надпись, которую поместили под гравюрой одной конной статуи в галлерее графа Пемброка в Уильтоне, в Англии [368]; она гласит следующее: „Первая конная статуя Марка Аврелия, которая дала повод к тому, что художник был приглашен сделать большую конную статую этого императора, лошадь которой отличается от нашей". Там же находится замечательная по такому же

бесстыдству утверждения надпись под статуей полуодетого Гермеса[369]: „Один из тех пленников, которые несли архитравы у ворот дворца египетского вицекороля после того, как Камбиз покорил это государство". Конная статуя Марка Аврелия стояла на площади перед церковью св. Иоанна Латеранского, ибо в этом месте находился дом, где родился этот император, но фигура императора в течение этого времени, верно, лежала заваленная под землей, ибо в биографии знаменитого Кола ди Риенци упоминается только о лошади, именуемой лошадью Константина. Во время одного большого празднества, происходившего тогда, когда папы жили в Авиньоне, из правой ноздри этой лошади лилось вино для народа, из левой — вода[370]; в Риме не было тогда другой воды, кроме воды из Тибра, так как водопроводы тогда не действовали, а в местах, удаленных от реки, вода продавалась, как теперь на улицах Парижа[371].

Статуя ритора Аристида, находящаяся в ватиканской библиотеке, принадлежит к тому же времени, о котором мы говорим, и она не самая плохая из одетых сидящих фигур. Судя по описанию вооруженной Венеры, которая была сделана по заказу знаменитого оратора Ирода, прозванного Аттиком[372], и имела выражение не сладости и влюбленности, а чего-то мужественного и радостного, словно после одержанной победы, можно сказать, что понятие о прекрасном и стиль древних художников не совсем еще тогда были утрачены. Точно так же были еще знатоки благородной простоты и неприкрашенной природы в литературе и красноречии; Плиний сообщает нам, что места из его похвальной речи, стоившие ему наименее труда, у некоторых заслужили больше одобрения, чем места надуманные; отсюда у него явилась надежда, что хороший вкус еще может быть восстановлен в Риме. Но тем не менее он сам остался при своем прежнем искусственном стиле, который производит еще приятное впечатление благодаря правдивости и благодаря тому, что он прославляет достойного человека. Уже упомянутый ранее Ирод ставил статуи своим любимым вольноотпущенникам[374]. Из больших памятников, сделанных по его заказу в Риме, Афинах и других греческих городах, до нашего времени сохранились две колонны от его гробницы из того сорта мрамора, который называется „чиполино"; они имеют три пальма в диаметре. Замечательная надпись на них, доставившая им известность, была объяснена Салмазием, и чистейшей фантазией является то, что говорит писатель, который хочет нас убедить, будто она сделана не греческими, а латинскими буквами[375]. В сентябре 1761 г. эти колонны были перевезены из Рима в Неаполь и лежат там и поныне на дворе геркуланейского музея в Портичи. Надписи

в знаменитой вилле Ирода Триопее, стоящие теперь в вилле Боргезе, впервые были опубликованы Споном[376].

В то время воздвигались статуи[377] также и тем, кто оказался победителем в ристаниях на колеснице в цирке; понятие о них можно получить по некоторым мозаикам дома Массими с именами таких лиц, а еще лучше по рельефу на большой овальной погребальной урне, стоящей в вилле Альбани, где изображен такой победитель почти в натуральную величину на колеснице, запряженной четырьмя конями, и особенно по одной такой статуе в вилле Негрони. Из статуи виллы Негрони теперь сделали фигуру садовника, так как она была изображена с кривым ножом у пояса, подобно тому, как на той урне; поэтому же фигуре дали в руки кирку (это были преимущественно лица из народа; у них грудь и нижняя часть тела несколько раз опоясывались и шнуровались). Луций Вер поставил в цирке золотое изображение своей лошади, названной им „Волукрис". Говоря о произведениях эпохи Марка Аврелия, я часто вспоминаю сочинение, написанное самим этим государем: несмотря на здоровую мораль, мысли и способ выражения настолько заурядны, что являются недостаточно достойными руки императора, занимающегося литературой.

При Коммоде, сыне и наследнике Марка Аврелия, и после него, последняя школа искусства, как бы основанная Адрианом, и само искусство пришли в полный упадок. Правда, художник, создавший удивительно прелестную голову этого императора в его юности, украшающую собой Капитолий, делает вполне честь и самому искусству, но он создал ее, повидимому, еще тогда, когда Коммод только что вступил на престол, т. е. на девятнадцатом году его жизни; голова может служить доказательством того, что подобных художников было немного; все бюсты последующих императоров не могут сравниться с ним. Монеты же этого императора могут быть названы прекраснейшими из всех монет времен императоров как по рисунку, так и по работе. На некоторых из них рисунок вырезан с такой тонкостью отделки, что на них исполнены даже мельчайшие детали; так, например, у ног богини Ромы, сидящей на вооружении и передающей Коммоду шар, сделаны маленькие головки зверьков, из шкурок которых делалась обувь[378]. Но по мелким работам нельзя еще судить об исполнении крупного произведения; тот, кто умеет сделать маленькую модель корабля, не всегда сумеет построить большой корабль, могущий плыть среди бушующего моря. Между тем очень часто по недурно сделанным фигурам на оборотной стороне монет последующих императоров делали

ошибочное заключение и о всех художествах вообще. Очень часто рука, сумевшая создать порядочную фигуру Ахилла в малом виде, в большом — в натуральную величину — сделает его похожим на Ферсита. Весьма возможно также, что если на монетах III в. оборотная сторона имеет отделку, превосходящую обычные представления об этом времени, то это объясняется тем, что при чеканке этих монет пользовались старым штампом.

Сенат решил уничтожить всякую память о Коммоде, и первыми пострадали от этого его изображения; мы видим это на многих бюстах и головах этого императора, открытых кардиналом Александром Альбани, когда он велел рыть фундамент для своего великолепного увеселительного дома на берегу моря в Неттуно. Лицо Коммода со всех голов сбито долотом, и его можно узнать только по некоторым другим признакам, подобно тому как в одном разбитом камне признали голову Антиноя по формам подбородка и рта. В вилле Альтиери есть такая голова молодого человека, дополненная в виде Антиноя только по признакам рта, единственно сохранившегося от древности.

Неудивительно, что в царствование Коммода искусство стало заметно падать: стоит только вспомнить, что в его царствование были закрыты и школы софистов в Греции [379]. Мало того, грекам их собственный язык стал непонятен и даже оставалось мало греков, вполне понимавших лучшие сочинения своих писателей; мы даже знаем, что грекам представлялся темным язык Оппиана вследствие того, что он в своих стихотворениях подражал Гомеру, сохраняя выражения и слова, которыми он пользовался; темным представлялся и сам Гомер [380].

Поэтому грекам понадобились тогда словари собственного языка, и Фриних старался научить их тому языку, которым говорили их предки; но многие слова уже утратили для них свое определенное значение, и их словопроизводство за незнанием коренных слов основывалось на одних предположениях.

УПАДОК ИСКУССТВА
ПРИ СЕПТИМИИ СЕВЕРЕ

Насколько упало искусство после Коммода, доказывается теми общественными постройками, которые были воздвигнуты спустя некоторое время при Септимии Севере. Он унаследовал в правлении Коммоду год спустя, после умерщвления кратковременно царствовавших Пертинакса, Дидия Юлиана, Клавдия Альбина и Песценния Нигера. Сейчас же по своем воцарении он стал мстить афинянам за оскорбление, нанесенное ему в Афинах раньше, во время его путешествия в Сирию, и отнял у них все преимущества и вольности, дарованные им предшествующими императорами [381]. Барельефы на его собственной арке и на другой, поставленной в честь него серебряниками, настолько плохи, что приходится удивляться, как могло так ужасно пасть искусство в короткий двенадцатилетний промежуток времени после смерти Марка Аврелия. Барельефная фигура бойца Батона [382], стоящая в натуральную величину в вилле Памфили, свидетельствует о том же, ибо если это тот самый боец с этим именем, который был с такою пышностью похоронен Каракаллой, то над его фигурой, верно, уже работал не самый плохой скульптор. Филострат вспоминает об одном живописце Аристодеме, выступившем приблизительно в эту эпоху; он был учеником какого-то Эвмела.

Рассматривая вышеупомянутые работы, трудно поверить, чтобы в то время еще нашелся художник, который бы мог сделать бронзовую статую Септимия Севера [383], стоящую во дворце Барберини, хотя и она не может считаться красивой. Предполагаемая статуя Песценния Нигера [384], который восстал против этого императора и был им убит, стоящая во дворце Альтиери, была бы еще более редкой, чем все его монеты, если бы действительно изображала этого императора, но голова гораздо больше похожа на Септимия Севера. Единственная статуя Макрина, наследовавшего Каракалле, находится в виноградниках Бориони.

От времен Гелиогабала сохранилась одна женская статуя в натуральную величину в вилле Альбани. Она изображает

пожилую женщину с таким мужественным лицом, что если бы не женские ее одежды, ее можно было бы принять за мужчину; волосы ее совсем некрасиво зачесаны над головой — приподняты назади и заткнуты книзу. В левой руке у нее — свиток рукописи, что представляется необычным на женских фигурах и из чего можно заключить, что, вероятно, эта статуя изображает мать Гелиогабала, появлявшуюся в тайном совещании; в честь ее в Риме был учрежден совет женщин [385].

Александр Север, преемник Гелиогабала, собрал отовсюду статуи многих знаменитых мужей и поставил их на форуме Траяна. От его времени сохранилась сидящая статуя св. Ипполита в человеческую величину; она находится в ватиканской библиотеке [386] и представляет, несомненно, древнейшую из христианских фигур, сделанных из камня, ибо в то время христиане начинают пользоваться бо̀льшим значением, чем прежде, и упомянутый император позволил им совершать публичное богослужение на том месте, где теперь находится церковь св. Марии Трастевере [387]. Статуя эта, по сравнению с фигурами на арке Септимия Севера, превосходит наши представления о том времени; то же самое можно сказать о больших погребальных урнах Александра Севера и Юлии Маммеи, которые оба изображены лежащими на крышке этих урн в человеческий рост [388]. Художник, создавший эти вещи, вероятно, принадлежал к числу таких, которые умели возвыситься над испорченностью вкуса своего времени, подражая древним образцам.

Таким же художником была сделана статуя императора Пупиена, стоявшая во дворце Вероспи и недавно оттуда проданная. Она имеет 10 пальмов в вышину и сохранилась без повреждения, за исключением правой руки до локтя; на ней сохранился даже тонкий слой глины, которым покрывались древние произведения под землею. Левой рукой фигура эта держит „паразоний", правая нога упирается для прочности о ствол, у которого стоит большой рог изобилия. При первом взгляде на эту статую возникает представление об искусстве, не согласующееся как будто с той эпохой, ибо она отличается величием и красотой частей, но в полноте ее частей не отражаются более знания древних мастеров; главные краски есть, а средние цвета отсутствуют, отчего фигура кажется тяжелой и слишком объемистой сравнительно с ее высотой. Значит, ошибается Монфокон, утверждая [389], что в это время скульптура совсем пала. Пьедестал статуи императора Гордиана, стоявший прежде во дворце Фарнезе [390], теперь отсутствует. Окончательный упадок искусства относится ко времени до Константина — ко времени великой смуты, произ-

веденной тридцатью тиранами, которые подняли восстание при императоре Галлиене, а это было в начале второй половины III столетия. Знатоки монет замечают, что после Галлиена в Греции больше не чеканилось монет, но чем хуже были монеты этого времени по достоинству и чеканке, тем чаще на них встречается изображение богини Монеты; так, слово „честь" употребляется часто людьми сомнительной честности. Бронзовая голова Галлиена в вилле Маттеи, увенчанная лавровым венком, представляет большую ценность по своей редкости.

Есть сведения о статуе Калпурнии, супруги Тита, одного из упомянутых самозванцев или тиранов, но она была, повидимому, так дурна, что непонятное слово, объяснение которого стоило столько труда ученым [391], не может иметь того большого значения для искусства, какого в нем искали.

Каково было состояние искусства затем при Константине Великом, показывают статуи этого императора, одна в портале церкви св. Иоанна Латеранского, две другие на Капитолии, и некоторые рельефы на его арке, на которой все лучшее взято с одной арки императора Траяна. Поэтому трудно представить себе, чтобы во время Константина была написана древняя картина богини Ромы дворца Барберини. Есть сведения о других найденных картинах, изображающих гавани и морские виды; они должны бы принадлежать, судя по подписям, тоже к этому времени [392], но теперь их более не существует; рисунки же с них, сделанные красками, находятся в библиотеке кардинала Александра Альбани. Но картины в одном стариннейшем ватиканском списке Вергилия не „слишком хороши" для времени Константина, как думает один писатель [393], судивший о них не по свежим воспоминаниям, а по гравюрам Бартоли, который все посредственное изобразил в том же стиле, как и то, что относится к действительно хорошему времени. Он не знал, что в той же книге есть древнее письменное сообщение, доказывающее, что этот список сделан во времена Константина [394]. К этому же времени относится, повидимому, древняя, снабженная миниатюрами рукопись этой библиотеки, а знаменитый Пейреск упоминает в одном из своих ненапечатанных писем, хранящихся в библиотеке кардинала Александра Альбани, о другой древней рукописи Теренция времени императора Константина, сына Константина Великого, раскрашенные фигуры которой напоминают по стилю первые.

Надо вспомнить, что, когда я говорю об упадке искусства в древности, то подразумеваю под этим главным образом скульптуру и живопись, ибо в то время как эти две отрасли искусства шли на убыль и близились к окончательному упадку,

архитектура до некоторой степени процветала, и в Риме воздвигались здания, превосходившие своими размерами и великолепием все, что видела Греция в свои лучшие времена; в то время как не было почти совсем художников, которые сумели бы изобразить посредственную фигуру, Каракалла построил изумительные бани, самые развалины которых еще вызывают невольное удивление. Диоклетиан тоже построил новые бани, в которых хотел превзойти первые, и надо признаться, что уцелевшие их части способны наполнить нас изумлением. Но балки на их колоннах подавлены изобилием резных украшений, подобно тому как зрители на зрелищах этого императора утопали в цветах, осыпаемые ими по его приказанию. Каждая сторона его дворца в Спалато в Иллирии простирается в длину на семьсот пять английских футов, по новейшему измерению братьев Адам. Это удивительное здание имело четыре главных улицы в тридцать пять футов шириною, и та, которая вела от входа к средней площади, достигает двухсот сорока шести футов в длину, а пересекающая первую, имеет четыреста двадцать четыре фута в длину. По обеим сторонам этих улиц находились крытые арки в двенадцать футов шириною, и некоторые из них еще вполне сохранились. Незадолго до того были воздвигнуты большие дворцы и храмы в Пальмире, превосходящие великолепием все уцелевшие постройки в мире; особенно замечательны на них резные и другие украшения. Значит, вовсе нет противоречия — хотя его и замечает Нардини [395] — в том, что две замечательных части прекрасной резной балки в саду дворца Колонна, может быть, принадлежали храму Солнца, построенному императором Аврелием в этой стране. Чтобы понять это совершенство архитектуры в эпоху упадка других искусств, надо вспомнить, что архитектура, имеющая дело главным образом с мерой и пропорциями, которыми и определяется вся работа, подчиняется более строгим правилам, чем другие искусства, а в особенности живопись, и, таким образом, не так легко может от них уклоняться или их нарушать. Между тем Платон признает, что даже в Греции хороший архитектор был редкостью [396]. При всем том является почти непонятным, каким образом на портале храма, неправильно называемого храмом Конкордии, восстановленного, судя по одной утраченной надписи [397], Константином, верхняя, более узкая часть двух колонн поставлена в оборотном направлении, на нижнюю их половину.

Установивши мир в своей империи, Константин Великий приложил много забот к распространению в ней наук; центром, куда устремились учащиеся из всего государства, сделались снова Афины, где учителя красноречия снова открыли свои

школы, собирая большое количество учащихся[398]. После смерти Константина язычество было официально уничтожено, и тогдашний мир получил новый вид; но все-таки и после Константина у греческого народа не было недостатка в необыкновенных талантах, даже в Каппадокии, что мы видим из сочинений четырех великих отцов церкви, Григория Назианзина, Григория Нисского, Василия и Иоанна Хрисостома. Названные отцы церкви подняли искусство красноречия и красоту языка после страшного их упадка снова до той высоты, которая ставит их наравне с Платоном и Демосфеном и затмевает всех современных им языческих писателей. При таких условиях не было бы ничего невозможного, если бы то же самое произошло и с искусством. Но последнее упало столь низко, что когда давалось распоряжение или получался заказ на новые статуи и бюсты, то вследствие неспособности и недостатка собственных сил брали произведения древних мастеров и переделывали сообразно с тем, что было заказано, совершенно так же, как древнеримские надписи приспособлялись на христианские гробницы[399], причем у них на обратной стороне делалась христианская надпись. Фламиний Вакка говорит[400] о семи неодетых статуях, найденных в его время и переделанных варварскою рукой. Точно так же видны одновременно следы работы древнего и варварского художника на голове, найденной в 1757 г. между обломками древних вещей в вилле Альбани; от головы осталась только половина; повидимому, второму художнику не удавалась его работа, и она осталась неоконченной; ухо и шея свидетельствуют о стиле древнего художника.

Об искусстве после Константина осталось мало известий; надо, напротив, предполагать, что так как вскоре после этого в Константинополе начали разбивать статуи богов, то произведения древних художников во всей Греции, очевидно, имели такую же судьбу. Чтобы воспрепятствовать этому безобразию, в Риме была учреждена особая должность смотрителя над статуями, так называемого центуриона „nitentium rerum“, который имел под своей командой отряд солдат и вместе с ними должен был по ночам делать обходы и наблюдать за тем, чтобы ни одна из древних статуй не была разбита и сломана[401]. Так как христианство стало делаться могущественной силой, многие языческие храмы были разграблены, а евнухи, правившие при дворе Константина вместо своих повелителей, украшали свои дворцы мраморами древних храмов[402]. Чтобы прекратить такое расхищение, император Гонорий издал закон в Риме, по которому запрещались жертвоприношения, но предписывалось соблюдать в неприкосновен-

ности храмы [403]. Но и тогда еще ставились статуи знаменитым мужам, и подобная почесть была оказана в царствование Гонория Стилихону и поэту Клавдиану; основание первой из этих статуй было найдено двести лет назад [404]. В Константинополе сохранились еще две колонны, вроде траяновой в Риме, сооруженные и поставленные при Аркадии [405]. Барельефы одной из них были выгравированы на меди по рисунку, сделанному венецианским художником Беллино, который был приглашен в Константинополь султаном Магометом II; повидимому, художник прикрасил их несколько по своему усмотрению, ибо то немногое, что срисовано с другой колонны, дает очень низкое представление о работе и бесконечно отличается от первой.

По сообщению Синесия [406], спустя какие-нибудь шестьдесят лет после того, как Византия сделалась резиденцией римских императоров, Афины потеряли все свое великолепие, и в них не осталось уже ничего достопримечательного, кроме названий древних развалин. Хотя император Валериан еще до Константина позволил афинянам восстановить стены города, лежавшие разрушенными уже несколько сот лет со времени Суллы, но все же их город не мог устоять против готов, нахлынувшим в Грецию при Галлиене. Он был разграблен, причем, по словам Кедрина, готы увезли с собой множество книг, чтобы предать их сожжению; но потом они раздумали и возвратили их афинянам, предполагая, что лучше дать им заняться книгами, чем чем-нибудь другим. Такая же горькая участь постигла художественные произведения в Риме: варвары и сами римляне во время стольких завоеваний и разграблений этого города уничтожали с дикой яростью художественные сокровища, подобных которым не сумеет больше воспроизвести ни одно время, ни один художник ни настоящего, ни будущего времени.

Великолепный храм Юпитера Олимпийского был сравнен с землею уже при Иерониме [407]. Когда в правление императора Юстиниана в 537 г. Рим был осажден Витигом, предводителем готского короля Теодата, и вал Адриана подвергся штурму, осажденные защищались статуями, которыми они бросали в осаждающих [408]. В числе этих статуй, вероятно, находился и знаменитый спящий Фавн галлереи Барберини, ибо он был найден без бедер и ног и без левой руки при расчистке рва около этого замка, произведенной по повелению папы Урбана VIII, вместе с бронзовой статуей Септимия Севера. Бреваль ошибается, говоря, что его нашли во рву у Кастель Гандольфо вне Рима [409].

Во многих книгах колоссальная статуя виллы Джустиниани выдается за статую императора Юстиниана, и род

Джустиниани, выводящий свое происхождение от этого государя, пытался снова подтвердить надписью, выставленной несколько лет назад: но для этого нет ни малейшего основания. Статуя довольно посредственная, но по тому времени она могла бы представляться чудом искусства; голова ее сделана в новейшее время с головы Марка Аврелия в юности.

Сидящая фигура, менее чем в натуральную величину, в вилле Боргезе ошибочно считается за Велисария, просящего подаяния; поводом к ошибке послужила поза статуи с лежащей на камне правой рукой; в руке ее ничего нет, и она как бы должна что-то получить, и в этом-то и заключается тайное значение этой позы. Мы знаем, что ежегодно в известный день Август принимал вид нищего и протягивал пустую руку (cavam manum), чтобы получить милостыню. Это делалось для примирения с Немезидой [410], унижающей, как тогда думали, сильных этого мира. По той же причине существовало обыкновение на колеснице триумфатора привешивать бич и колокольчик, с которыми изображалась Немезида (что видно на прекрасной сидящей статуе этой богини, находящейся в садах Ватикана); эти атрибуты должны были напоминать победителям о превратности их славы и о том, что мщение богов может притти на них, если они слишком вознесутся в своем счастьи. Таким образом, возможно, что у названной статуи по таким соображениям рука и представлена раскрытой как бы для получения милостыни.

Чтобы получить представление о конной статуе Юстиниана [411] и его супруги Феодоры [412] — обе статуи были бронзовые и находились прежде в Константинополе, — надо вспомнить приблизительно похожие фигуры на равеннской мозаике, относящейся к той же эпохе [413]. Первая статуя была одета наподобие Ахилла, т. е., говоря словами Прокопия, с подвязанными сандалиями и голыми ногами без поножей; мы же сказали бы, что в одежде героев или по образу людей героической эпохи.

Наконец, воцарился героический император Константин, внук Гераклия; в 663 г. он приехал в Рим и, пробыв там двенадцать дней, вывез оттуда все еще остававшиеся бронзовые произведения, даже бронзовую черепицу, которой была покрыта крыша Пантеона; все эти сокровища были отправлены в Сиракузы в Сицилию, а вскоре после смерти императора перешли в руки сарацин, перевезших их в Александрию [414].

Только в одном Константинополе оставались еще некоторые произведения искусства после всеобщего истребления их в Греции и Риме, ибо туда было перевезено все уцелевшее в Греции, даже бронзовая статуя погонщика со своим ослом [415], поставленная Августом в Неаполе после битвы с Антонием и Клеопатрой. В Константинополе же стояла вплоть до XI сто-

летия Паллада с острова Линда [416], работы Скиллида и Дипена, скульпторов времени до Кира; там же находились тогда чудеса искусства: олимпийский Юпитер Фидия, прекраснейшая Венера Книдская работы Праксителя, статуя „Случая“ Лизиппа и его же Юнона Самосская. Но все эти произведения были уничтожены, вероятно, при взятии города Балдуином в начале XIII столетия, ибо мы знаем, что бронзовые статуи были тогда расплавлены и обращены в монеты, и историк того времени подтверждает это, говоря особенно о Юноне Самосской [417]. Я считаю гиперболой то, что этот писатель говорит о голове этой статуи; по его словам, когда она была разбита на куски, ее одну пришлось нагрузить на четыре телеги, чтобы увезти. Но все-таки правдоподобным в этом рассказе остается представление об очень больших размерах произведения.

Описывая историю искусства, я перешел уже границы ее и, описывая его упадок, не мог удержаться, чтобы не проследить за дальнейшей судьбой художественных произведений, насколько охватывал их своим глазом. С такими же чувствами должен повествовать историк, который, рассказывая историю своего отечества, не может не рассказать и о разрушении его, им лично пережитом. Так, женщина, провожающая любимого человека, стоит на берегу и без надежды его снова увидать своими затуманенными от слез глазами провожает его и видит его образ даже после того, как парус почти совсем исчез вдали. Подобно ей, и мы видим только тень того, что так страстно желали бы видеть, но и эта тень пробуждает в нас еще сильнейшую тоску об утраченном, и мы рассматриваем копии с первоначальных образов с бо́льшим вниманием, чем если бы имели самые оригиналы. И часто с нами бывает так, как с теми людьми, которые хотят увидать призраки и воображают, что видят их там, где их нет. Название „древность“ сделалось предрассудком, но и самый предрассудок послужил на пользу. Надо представлять себе всегда, что найдешь, а когда ищешь, то что-нибудь и увидишь. Если бы древние не были так богаты, они оставили бы больше описаний своих произведений; мы по отношению к ним — как бы плохо удовлетворенные наследники; мы поворачиваем со всех сторон каждый камешек этого наследства и, делая свои заключения о многих отдельных вещах по догадке, получаем представление более поучительное, чем то, которое можно составить из одних показаний древних писателей, а эти показания имеют, за исключением некоторых, особенно глубоких, лишь историческое значение. В поисках истины не надо бояться потерять уважение к ним, и если одни будут ошибаться, зато благодаря этому многие найдут верный путь.

ПРИМЕЧАНИЯ
КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

1. Pausanias L. 2 p. 121. l. 6.
2. Id. L. 7 p. 831. l. 5. (Автор ошибочно называет Смилида сыном Эвкла. *Ред.*).
3. Fragm. 105 p. 358. VII, 4, 7.
4. Из примечаний Бентли в одном месте видно, какого рода предположения делались об этом имени другими и им самим.
5. Paus. L. 1 p. 62. l. 27.
6. Plin. L. 35 c. 34. (Историчность Бупарха в настоящее время подвергается сомнению. *Ред.*).
7. Pausan. L. 5. p. 445.
8. Idem. L. 4 p. 337. l. 18.
9. Plin. L. 36. c. 5.
10. Pausan. L. 2, p. 143 и 161.
11. Id. L. 2 p. 251 ad fin. (Художник Леарх у Павзания вовсе не упоминается. *Ред.*).
12. Idem. L. 2 p. 187. l. 24.
13. Pausan. L. 10 p. 801.
14. Id. L. 9 p. 778 l. 22.
15. Id. L. 7. p. 582.
16. Ibid.
17. Id. L. 8. p. 665. l. 15.
18. Id. L. 7. p. 592. l. 25.
19. Id. L. 6. p. 486. l. 1.
20. Бентли. Diss. upon de Ep. of Phalar. p. 72 sq.
21. Pausan. L. 6. p. 497. l. 8.
22. Ibid. p. 488. l. 20.
23. Id. L. 5 p. 443 l. 15. (Точнее: 37 статуй. *Ред.*).
24. Id. L. 7. p. 570. l. l.
25. Id. L. 6. p. 476.
26. Id. L. 5 p. 439. l. 14.
27. Schol. Pind. Olymp. 8. v. 106.
28. Pausan. L. 5. p. 437. l. 31.
29. Ibid. p. 445 l. 5.
30. Ibid. p. 446, 447. (Автор ошибочно называет его уроженцем Регия вместо Аргоса. *Ред.*).
31. Bentl. l. c. p. 156.
32. Paus. L. 5. p. 448. l. 9.
33. Id. L. 9. p. 758. l. 18.
34. Id. L. 5. 446 l. 4. (В настоящее время, когда найдены самая статуя и подлинная надпись под ней, мы можем исправить обозначение имени художника: Пеоний из Менды. *Ред.*).
35. Id. L. 6 p. 474 l. 2. (Павзаний называет здесь статую не Гиерона, а Гелена. *Ред.*).
36. Schol. Aris. Ran. 501. (Точнее: Гелад. *Ред.*).
37. Plin. L. 35. c. 40. cf. L. 36. c. 4.
38. Paus. L. 6. p. 459 l. 6.
39. Id. L. 6. p. 457.
40. Athenaeus. Deipn. L. XIII.
41. Plin. L. 35. c. 36.
42. Athen. Deipn. L. 5. p. 196 F.
43. Thucydides. L. I p. 6.
44. Pl. L. 35 c. 5.
45. Strabo, L. 8 p. 529. l. 17, ad. Almel.
46. Pl. L. 35. c. 6.
47. Aeginetae fictoris Pl. L. 36. c. 4. n. 10.
48. Paus. L. 10. p. 798 l. 7.
49. L. VIII. p. 608. l. 31.
50. Id. L. 2 p. 178. l. 24.
51. Thuc. L. I. p. 6. l. 18.
52. Paus. L. I. p. 72, l. 24.
53. Herodotus. L. IX c. 79.
54. Paus. L. 2. p. 178.
55. Arist. Politica. L. 5 c. 10. p. 152.
56. Dionys. Antiquitates Romanae. p. 372, 36.
57. Arist. ib. 12. V, 9, 21 p. 1315 v. 21.
58. Conf. Barnes. ad. Hom. h. in Mart. v. 5.
59. Paus. L. 8 p. 656.
60. Conf. Herod. 6 p. 279.
61. Bimard. not. ad. Marm.
62. Plut. Them. p. 210.
63. Astor. comm. in Alem. Mon.
64. Hardouin dans les Mem. de Trevoux, l'an 1727. p. 1444.
65. Herod. L. c. 161, Exc. Diod. Sic. p. 233. l. 13.
66. Arist. Pol. L. 5. 12 p. 164. Strab. 8. p. 587, l. 15. ed. rec.
67. Herod. L. 5 p. 206.
68. Thuc. 1 p. 12. l. 38.
69. Athen. Deipn. 6, p. 250 F.
70. Herod. L. 3 p. 133, I.
71. Paus. 1 p. 5. l. 68. L. 10 p. 887.

72. Diod. Sic. circa init. L. 12. XII, 1, 4.
73. Dodwel. App. ad. Thuc. p. 4 ed. Duckeri.
74. Schol. Pind. nem. 2 v. 1.
75. Plut. Vita Antiph. p. 1530. l. 14.
76. Meurs. lect. Att. 3. 27. (Афинагор — философ времени Марка Аврелия. Здесь это имя вместо Третегора. *Ред.*).
77. Corsini fast. Att. cl. 94 p. 276 sq. (В 403 г. в Афинах был официально введен ионийский алфавит. Нет основания приписывать участие в этом деле Симониду и Эпихарму. *Ред.*).
78. Paus. 2 p. 185, 1, 13, 11, 31, 7.
79. Lydiat. ad. marm. Arund. p. 275. Prideaux ad. id. marm. p. 437. ed. Mait. (Теперь установлено, что первоначальная группа была сооружена Антенором, вторая Критием и Несиотом. *Ред.*).
80. Paus. 6 p. 478, 1, 19, VI, II, 5.
81. Hard. d. 1. Mem. de Trav. l'an 1727. p. 1449.
82. Mem. de l'Acad. d. inscr. T. I, p. 235.
83. Petit. Miscel. 3, 18. p. 173.
84. Paus. 4 p. 326. 1, 9, III, 10, I.
85. Liv. 34. c. 41.
86. Dion. Hal. A. R. 5. p. 458, 1, II, conf. Meurs. misc. lacon. 4 c. 18. p. 328 sq. Dion. VII, 72.
87. Baudelot. Epcq. de la nudité des Athlet. p. 191.
88. Dionys. Halic. 1. c. L. 10. p. 645. l. 21.
89. Plin. L. 36. c. 5. XXXVI, 15.
90. Paus. 5 p. 438. l. 8. V. 23, 5.
91. Id. 5 p. 449. l. 27. V, 27, 8.
92. Id. 9 p. 732. l. 11. IX, II, 4.
93. Id. 10. p. 886. l. 30. X, 34, 6.
94. Conf. Lips. var. lect. 2. 24.
95. Id. 7 p. 570 l. 1. VII, 18, 10.
96. Conf. Chishul. inscr. sig p. 47.
97. Opusc. scientif. t. 15 p. 205. Ocrsini not. graec. diss. 6 p. 120.
98. Paus. 10 p. 821. l. 17 seq. et l. 26, VI, 4, 5.
99. Id. 6 p. 261. l. 19. VI, 4, 5, 10, 6.
100. Schol. ad. Pac. Aristoph. 605.
101. Strab. 9 p. 396 B.
102. Liv. 28 c. 41. XXVIII, 41, 17.
103. Polyb. 2 p. 148 B. II, 62. (Полибий говорит не о контрибуции, а характеризует общую состоятельность всего афинского государства во время союзной войны афинян и фиванцев против Спарты (в 378 г. до н. э.), и эта оценка определена в 5750 талантов. *Ред.*).
104. Dion. Hal de Thuc. jud. 18 p. 235.
105. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Chorit. p. 387.
106. Cic. de clar. Orat. c. 86. Brutus, 86, 296.
107. Надо думать, что статуя эта очень часто копировалась; весьма возможно также, что статуя виллы Фарнезе сделана по копии Диадумена. Она изображает неодетую фигуру немного менее натуральной величины, завязывающую у себя на лбу повязку; и руки и повязки сохранились хорошо, что представляет большую редкость. Подобная же маленькая барельефная фигура стояла недавно на одной погребальной урне в вилле Синибальди, с надписью: DIADUMENI; на мраморных основаниях старинных подсвечников в церкви св. Агнессы вне Рима и на подсвечниках виллы Боргезе изображены амуры, выскакивающие из прекрасно сделанных листочков и повязывающие повязки на лбу. У одного любителя древностей в Риме сохраняется кусок старинного фриза с подобным же изображением ребенка.
108. Gori praef. ad T. 3 inacr. p. 27.
109. Plato Protag. p. 290 l. 12. ed. Bas. c. 16 p. 328 C.
110. L. 36. c. 4 n. 8. Anthol. L. 4. c. 3.
111. Descr. delle Pitt. Statue etc. à Wilton. p. 81. (Не „весит", а „стоит". *Ред.*).
112. Propert. L. 2 l. 23 v. 14.
113. Paus. 5 p. 399. I. ult. V. 10, 8.
114. Reinold. hist. gr. et lat. p. 9.
115. Пусть читатель вспомнит все, что было сказано Шпангеймом Купером, Шоттом и другими (Chishul. Inscr. Sig. p. 23) о слове ΚΗΡΟΝΟΣ (хронос, время).
116. Explic. Tab. Ilioc. p. 347.
117. Другой Апофеоз Гомера изображен на серебряном сосуде в виде ступки, найденном между

геркуланскими древностями. Поэт изображен сидящим на орле, который его несет по воздуху. С двух сторон на орнаментах из веток сидят две женские фигуры с короткими мечами на боку. Правая, в шлеме и с рукой, держащейся за меч, сидит с опущенной головой, как бы в глубоком размышлении. Другая, в остроконечной шляпе, наподобие Улиссовой, одной рукой также держится за меч, в другой держит весло. Первая изображает, вероятно, Илиаду, как трагический род Гомеровой поэзии, вторая Одиссею. Весло и остроконечная шляпа без полей, какую носят восточные моряки, должны напоминать о долгом мореплавании Улисса. Между орнаментами над обоготворенной фигурой поэта есть лебеди, которые тоже имеют значение в отношении к поэту. В своем перечне геркуланских открытий Баярди без колебания назвал это изображение Апофеозом Юлия Цезаря (Catal. de Monum. d'Ercol. Vasi N. DXXXX p. 246), но против такого предположения свидетельствует уже одна борода сидящей на орле фигуры, не говоря о других признаках. Граф Кайлюс говорит, что, не будь бороды, он тоже бы принял его за обоготворение одного из императоров (Rec. d'Antiq. T. 2 pl. XVI p. 121), но он судил по рисунку, изображавшему только фигуру на орле.

118. Donii Inscr. T. I tab. 6 et Corsin. explic. huius. Marm.

119. Основание, на котором стоял некогда в Риме Ганимед Леохара, находится еще и теперь в вилле Медичи; на нем такая надпись (Spon. Miscell. p. 126):

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ Ганимед
ΛΕΟΧΑΡΟΥ Леохара
ΑΘΗΝΑΙΟΥ Афинского

Самый характер надписи, которая указывает название произведения: „произведение Леохара" вместо „Леохар его сделал", а также формы букв доказывают, что надпись сделана не при художнике, а, вероятно, в Риме, как и основание. Греческие скульпторы не всегда, впрочем, ставили свое имя на цоколе статуи, но часто и на ее подножии. У Павзания упомянуто о некоторых пьедесталах с именем художника или изображенного лица, оставшихся в Греции, меж тем как самые статуи были увезены в Рим (L. 8. p. 678. l. 41. ibid. p. 698. l. 28, Paus. VIII, 46, 4); но весьма возможно также, что надпись ставилась на пьедестал в воспоминание об увезенной статуе. Подобное подножие, на котором, судя по надписи, стояла статуя победителя на играх Мениппа, найдено недавно близ Спарты (Caylus Rec. d'Antiq. T. 2. p. 105).

120. Туанус (de Vita sua L. I. p. 14, T. 7 edit. Opp. London) говорит о спящем Купидоне, находившемся во владении герцогского дома Эсте в Модене и считавшемся за работу Праксителя. Другие рассказывают известную уже историю о статуе Купидона Микель-Анджело, которую он зарыл на этом месте а затем продал за древнюю (Condivi Vita di Michel Angelo f. 10). Сюда прибавляют, что художник этот не позволял показывать своего Купидона иначе, как вместе с древним, чтобы доказать преимущество древних скульпторов пред новейшими. Но нет основания думать, чтобы этот Купидон был работой Праксителя точно так же, как и венецианский которого тоже хотели приписать этому великому художнику. Но менее всего достойна имени Праксителя маленькая Венера с Купидоном, как это хочет доказать Бернини (Bernini, Vita del Cav. Bernini. p. 17).

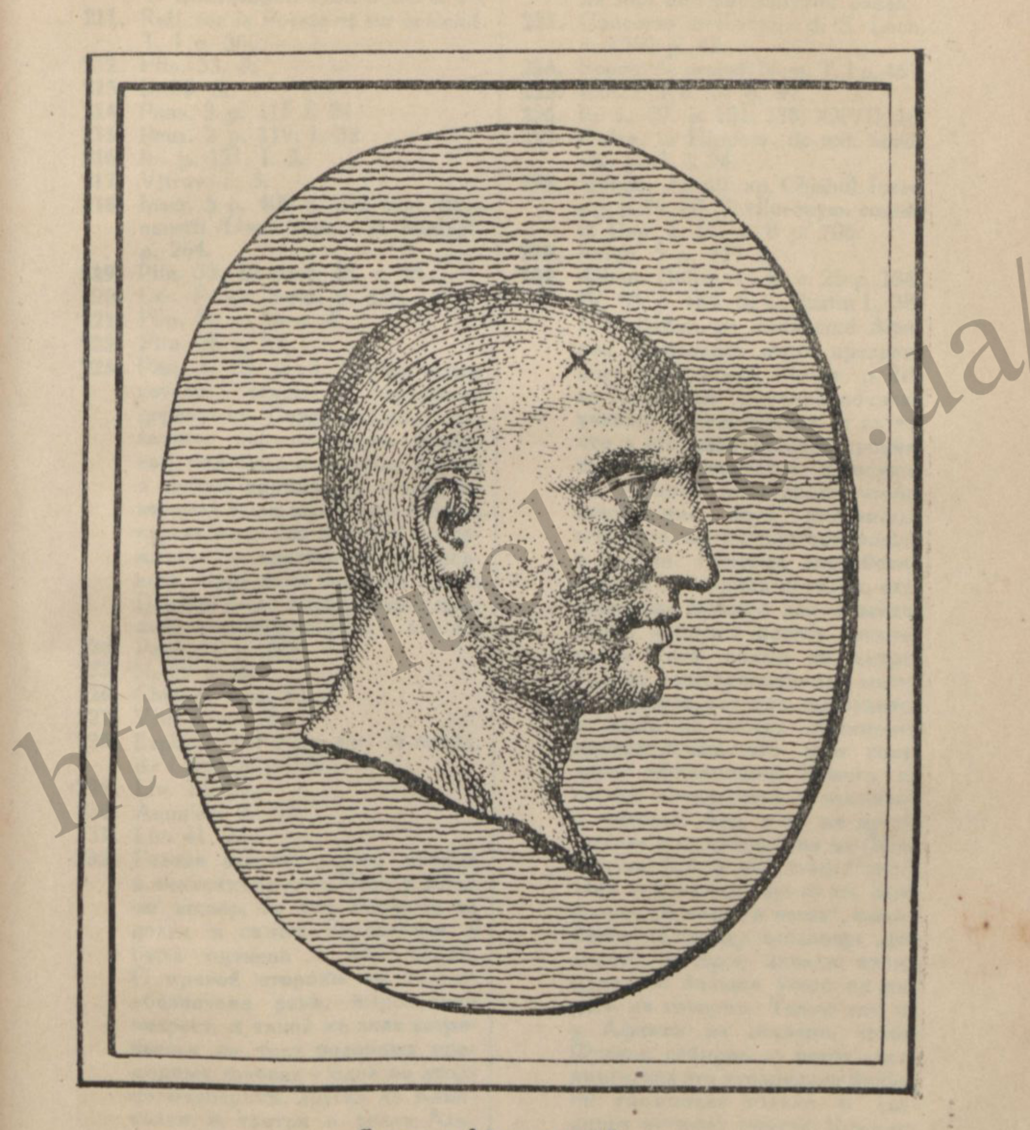
121. Pier. grav. Pref. p. XIX.

122. Riccoboni, Not. ad. fragm. Varron in comment de hist. p. 153. Car. Steph. Hofmanni et Daneti Dict. d'Antiq. Lettre sur une prétendue Med. d'Alexandre, p. 3.
123. Cicero de divin. l. 36. l. 36, 79.
124. Две стариннейшие рукописи библиотеки св. Марка в Венеции и рукописи Лаврентиевской библиотеки во Флоренции читаются, как печатные книги.
125. Idyl. 5. 105.
126. Paus. I p. 20. l. 10 l. 8. 4.
127. Plin. 34. 5. XXXVI 24. (Автор ошибочно называет Кефиссодора вместо Кефисодота. *Ред.*).
128. Id. l. 36. 4 n. 20. XXXVI, 35.
129. Около двух лет тому назад из виллы Негрони пропала голова с именем Эвбула, сына Праксителя; форма ее букв несколько отлична от надписи, скопированной в книгах (Stosch, Pier. gr. Préf. p. XI); я ее передаю по начертанию: Eubouleus Praxitelous. Этот способ письма не свидетельствует о времени знаменитого Праксителя.
130. De Fin. 4, 4. IV. 4. 10.
131. Plin. 34. 19. XXXIV, 61.
132. Demosth. Phil. 3 p. 48 a. 1. 23. IX. 31.
133. Arist. pol. 7, 14. p. 209 ed. Wechel. VII. 13, 15 p. 133 a.
134. Ib. p. 203. VII, 13, 12 p. 1333 b.
135. Имя это не замечено толкователем древних статуй; иначе ему не пришло бы на мысль, что это произведение Поликлета (Racc. di Stat. colle spieg. di Maffei n. 44 conf. Cambiagi Giard. di Boboli p. 9). Ни о том, ни о другом художнике этот Геркулес не дал бы особенно большого представления.
136. Maffei Raccolt, di Stat.
137. Maffei Observ. Lett. p. 398.
138. В Неттуно, прежнем Анцие, кардинал Александр Альбани открыл в 1717 г. в большом склепе, погрузившемся в море, базис статуи из темносерого мрамора, называемого Bigio, с изображенной на нем фигурой; на нем же имеется следующая надпись: ΑΘΑΝΟΔΩΡΟϹ ΑΓΗϹΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟϹ ΕΠΟΙΗϹΕ, т. е. „Афанодор, сын Агесандра, Родосец сделал". Из этой надписи мы узнаем, что и отец и сын работали над этой группой Лаокоона; вероятно, Аполлодор был также сыном Агесандра, ибо этот Афанадор и тот, о котором говорит Плиний, должно быть одно и то же лицо. Далее надпись эта доказывает, что, вопреки Плинию, было найдено более трех произведений, на которых художник поставил „сделал" — в совершенном виде и определенном времени, а именно ΕΠΟΙΗϹΕ, fecit; он сообщает, что другие художники из скромности писали в неопределенном времени ΕΠΟΙΕΙ, faciebat. Под тем же склепом, еще глубже в море, нашли кусок большого барельефа, на котором теперь еще виден кусок щита и меча, висящего под ним, и изображение кучи набросанных друг на друга больших камней, к которой прислонена доска; по изяществу и совершенству этого произведения с ним нельзя сравнить ни одного из всех уцелевших. Оно стоит у скульптора Варфол. Кавачепи.
139. Плиний не упоминает ни одним словом о времени, в которое жил Агесандр и его сотрудники; но Маффеи в объяснении древних статуй предполагал, что они процветали в 88-ю Олимпиаду, а за ним повторяли это и другие, как, напр., Ричардсон. Мне кажется, что Маффеи принял Афанадора, ученика Поликлета (Plin. L. 34, c. 19, XXXIV, 50), за одного из наших художников, а так как Поликлет процветал в 87-ю Олимпиаду, то его предполагаемого ученика отнесли к следующей, т. е. 88-й; других оснований у Маффеи не было. Роллен говорит о Лаокооне, как будто его и на свете не было (Hist. anc. T. XI p. 87).
140. Я нашел письменное сведение о том, что Феликсу Фредису,

открывшему Лаокоона в банях Тита, папа Юлий II даровал introitus et portionem gabellae Portae St. Johannis Lateranensis. Лев же X возвратил эти доходы церкви св. Иоанна Латеранского, а Фредиса вознаградил Officium Scriptoriae Apostolicae, на которое ему было выдано бреве 9 ноября 1517 г.

141. Stosch. Pier. grav. n. 55, 56.
142. Imag. illustr. viror, fol. 85 p. 10.
143. Ходит рассказ, будто кардинал Альбани купил его за 1200 скуди (другие говорят — цехинов); но это неверно. Он получил его в подарок от здравствующего еще каноника Кастильоне.
144. Gori Dactyl. Zanet. tav. 3.
145. Vite de'Pitt. P. 3, p. 291. ed. Fir. 1568. Conf. Venati Praef. ad, Num. Pontif. Rom. p. XXII.
146. Тем же художником был вырезан на камне портрет французского короля Генриха II, находящийся в кабинете Кроза, см. Mariette, Descr. des pier. gr. du cabinet Crozat. p. 69
147. Traité de la Grav. en Pier. Préf. p. IX.
148. Spon. Miscel p. 332. Wheler's Voyage of Greece, p. 209. Chishul. inscr. sig. p. 61.
149. Conf. Paus. 8 p. 678 lin. penult, ib. p. 698, l. 30, VIII, 46, I agg. 49, I.
150. Ficoroni Rom. mod. p. 44.
151. Mattei Spieg. delle Stat. ant. tav. 48, Caylus diss. sur la scult. p. 325.
152. Statue di Roma.
153. Polyb. II. p. 155. D. II, 41, 2.
154. Imag. 102.
155. Mus. Cap. T. 3 tav. 48,
156. Mus. Flor, T. 3. tab. 25 n. 4.
157. Mus. Flor. T. 2. tab. 2.
158. Athen. Deipn. I. 13 p. 565 I. 6. XIII. 18 p. 565.
159. Diar. Ital. p. 221.
160. Golz. Graec, tab. 4 n. 1, 2, 4. Cuper. de Elephant. Exerc. 2 c. 1. p. 110.
161. Symb. epist. p. 33, 34, conf. descr. des pier. grav. di Cab. de Stosch. p. 412, 413.
162. Diod. Sic. 20 p. 782 ad fin. pag. XX, 46, 2.
163. Chishul. inscr. p. 52 n. 35.
164. Plin. L. 34. c. 19. XXXIV. 52.
165. Dicaerch. Geogr. p. 168. l. 14.
166. Theophr. Charact. c. ult.
167. Lucian. de Dea Syr. x. 26 p. 472.
168. Scalig. Poet. L. 1. c. 36 p. 44.
169. Lucian. Demon. p. 393, Dem. 57.
170. Prooem. hist. p. 7. l. 22.
171. Deipn. 5 p. 196. F. V. 26 p. 196 E.
172. Dickins. Delph. poenis. c. 1.
173. Idyl. 27, v. 26.
174. См. Argonaut. L. 3, v. 99, 167, 335, 395, 600 etc. Кантеру (Novar. Lect. L. 5. c. 13 p. 627) отмечает эти ошибки и говорит, что они сделались особенностью языка вследствие смешивания pronominum possessivorum.
175. Plin. 36. 13.
176. Montfauc. Ant. expl. T. 1. pl. 21. n. 2.
177. Anthol. 4 p. 205. b.
178. Conf. Strab. 14 p. 959.
179. Polyb. 2 p. 129 A. 11. 41. 11 sgg.
180. Exc. Diod. p. 225. 1. 10.
181. Polyb. 5 p. 377. A. p. 431 B. IV, 35, 14.
182. Liv. 34. 28. XXXIV, 28, 8.
183. Polyb. 4 p. 326. IV, 62, 2.
184. Ib. p. 331. A. IV. 67. 3.
185. Ib. 9 p. 567 A. IX. 34, 8 sqq.
186. Polyb. 4 p. 336. 337. IV, 73 1. 10. 74, 7.
187. Id. 5 p. 358 c. 9 p. 562 D.
188. Exc. Polyb. 11 p. 45.
189. Ib. 16 p. 67.
190. Exc. Diod. p. 294.
191. Exc. Polyb. p. 169 l. 80.
192. Anthol, 4 c. 12 Exc. Diod. p. 337. l. 22.
193. Polyb. 5 p. 444. A. B.
194. Exc. Diod. p. 294 Liv. 31, 24.
195. Liv. 31. 26. 30. XXXI, 26, 9 sqq. 30, 5 sqq.
196. Ib. c. 44 XXXI. 44, 5.
197. Ib. 36. c. 20 XXXVI, 20. 2 sq. (По словам Ливия, римляне ограничивались опустошением области, а храма не тронули. *Ред.*).
198. Id. 37. c. 21. XXXVII, 21. 7.
199. Polyb. 5 p. 443 B. V. III. 9.
200. Liv. 22 c. 37. XXII, 37. 5 sq.

201. Ib. c. 32, XXII, 32, 4.
202. Ib. c. 36. XXII, 36, 9.
203. Polyb. 1 p. 14 c. 1, 24, 2.
204. Liv. 19. 63. XXI, 1, 5.
205. Conf. Sigon. de antiq. inr. provinc. Ital. I. I. c. 3 p. 266.
206. Conf. Mazocchi in comment. Tab. Heracl.
207. Греческое O (омега) в именах художников имело форму ω, что встречается впервые на монетах сирийских царей, и значит вовсе не так ново, как это думают Монфокон и многие другие. Кроме упомянутых монет, есть одно художественное произведение определенного времени, на котором омега имеет такую же форму: это прекрасная бронзовая ваза на Капитолии, по краям которой поставлена надпись, гласящая, что ваза эта была подарена царем Понта Митридатом Эвпатором, знаменитым воителем, гимнасии, которая в честь его называлась Эвпористы. Она найдена в наше время в Порто д'Анцио (прежний Анций), когда стали расчищать там гавань. Кроме надписи большими пунктирными буквами, на ней написаны слова, которые, на рисунке, присланном Пококу в Англию, были тоже списаны каким-то лицом, не понимавшим их. Ваза эта тоже имеет на себе полукруг, великолепно очерченный в виде эллипсиса. Pococke's Descer. of the East, Vol. 2 p. 207 pl. XCII), слова эти, которые до сих пор еще не были разобраны, вероятно, означают „сохраняй ее чистой и блестящей". Это слово употреблялось о блестящей конской сбруе (см. Hesych). Написано оно греческим курсивом, который употребляется и доныне, и при том самым древним, который, пожалуй, даже древнее, чем тот, которым написан стих Еврипида, найденный на одной из стен древнего Геркуланея (Pitt. d'Ercol. T. 2, p. 34).
208. Так рисовал его Артемон. Plin. 35, c. 40, 139.
209. Это не может быть Геркулес за пряжей, и я не могу себе представить, откуда взял один писатель, будто Рафаэль увидел в нем это положение (Batteux, Cours de belles lettres, p. 66).
210. Некоторые промахи писателей едва заслуживают того, чтобы быть отмеченными, напр., Ле Конт (Cabinet, T. 1. p. 20) ошибочно называет скульптора, сделавшего торс, Геродотом Сикионским. Павзаний упоминает об одном Геродоте из Глинфа, но никто не знает скульптора с этим именем из Сикиона. Тот же писатель говорит, что работе названного им художника принадлежит „Пьяная женщина" в Риме, превосходящая красотой все другие статуи, но мне она неизвестна. Другой утверждает (Dementios. del Sculpt. antiqu. p. 12), что резцу Аполлония принадлежали также Дирка, Зеф и Амфион, но это Аполлоний из Родоса, а первый из Афин. В конце прошлого столетия во дворце Массими в Риме находилась статуя пьяного Геркулеса или, как говорят другие, Эскулапа, судя по надписи того же художника. В рукописях Пирро Лигорио в королевской фарнезской библиотеке в Неаполе, T. 10 p. 224, говорится, что произведение это было найдено в банях Агриппы и что обладателем их был знаменитый архитектор Сангалло. Вероятно, это было произведение знаменитое, так как император Траян Деций, по приказанию которого она была перенесена в место своего нахождения, пожелал сделать на ней специальную надпись в честь этого события, как сообщает названный писатель. Когда она была уничтожена, я добиться не мог ниоткуда. Точно таким образом стояло три различные надписи на другой статуе Геркулеса в Риме: одна, сделанная Луцием Лукуллом, перевезшим ее в Рим, дру-



Сципион Африканский
Гемма. С гравюры на меди (увеличение)

гая его сыном, поставившим ее у Ростр, и третья Эдилом Т. Септимием. Plin, L. 34. c. 19.

211. Refl. sur la Poesie et sur la Peint. T. I p. 360.
212. Plin. 33, 3.
213. L. 35, 8.
214. Paus. 2 p. 115 l. 24.
215. Paus. 2 p. 119. l. 32.
216. Ib. p. 121. I. 3.
217. Vitruv. 5. 5.
218. Inscr. 5 p. 400 n. 293 conf. Buonarotti Oss. Sopr. alc. Medagl. p. 264.
219. Plin. 35. 40 conf. 36, c. 24.
220. Exc. Polyb. legat. p. 828.
221. Plin. 35 c. 36 n. 4.
222. Plin. 35 c. 49.
223. Plin. L. 35 c. 6. То же самое хотели сделать с картинами церкви св. Петра в Риме; сделанные первоначально мозаикой, они были выпилены вместе с частью кирпичной стены, на которой были выложены и были перенесены без всякого повреждения в картезианскую церковь. Этрусские картины храма Цереры были перенесены также вместе со стеною. Plin. L. 35 c. 45.
224. Paus. 10 p. 886.
225. N. 29 p. 26.
226. Chishul. insc. sig.
227. Vitr. Praef. 7.
228. Explic. d'une inscr. sur. le retabl. de l'Odeum p. 189.
229. Liv. 14. 25.
230. Ammian. 22, 13.
231. Liv. 41, 25.
232. Голова эта находилась прежде в знаменитом доме Чези, а когда он вымер, то она перешла за долги в семью Роспильози и была оценена в 3000 скуди. С правой стороны на голове обозначена рана, вырезанная накрест, и такой же знак встречается на трех подобных мраморных головах — одна во дворце Барберини, другая на Капитолии и третья в вилле Альбани. Другая голова, по сходству тоже называемая сципионовой, стоит в палатах дворца консерваторов на Капитолии и была подарена туда папой Климентом IX, купившим ее с аукциона за 800 скуди; но на ней нет упомянутой раны.
233. Concorso dell'acad. di S. Luca, a. 1750 p. 43.
234. Spanh. de praest, Num. T. I p. 467.
235. Exc. Polyb. 17 p. 97.
236. Ib. L. 27. p. 131, 133, XXVII, 18.
237. Galen. in Hippocr. de nat. hominis, p. 7. l. 24.
238. Monum. Adulit. ap. Chishul. Inscr. sig. p. 79, 80. S. Hieronym. comm. in Dan c. 11, v. 8 p. 706.
239. Polyb. 5 p. 429 E.
240. Athen. Deipn. L. 5. c. 25 p. 184. IV, 83. p. 184. B. C. Justin L. 38. c. 8. Вайян, не понявший Афинея, восхваляет этого презренного царя (Hist. Ptolem. p. III) за то, что он особенно почитал ученых и художников, и за то, что в его царствование процветали все искусства и науки; но Афиней не говорит, чтобы обновление наук произошло в Египте, но что оно произошло в Греции. Поэтому английские авторы всемирной истории, следовавшие Вайану, как обыкновенно следуют новым сочинителям (это видно по неправильно цитированному месту из Афинея, как оно приводится у них), не могут примирить противоречия, что этот государь, заставивший бежать из своего государства художников и ученых, был в то же время другом и покровителем их (Hist. univers. T. 6. p. 474. trad. franç.). Они ссылаются еще на св. Эпифания „о мерах и весах", может быть, по поводу прозвища „филолог", которое давали этому царю, но больше этого он ничего не говорит. Точно так же у Афинея не сказано, чтобы Фискон собирал со всего света книги, как это утверждает Вайан; он упоминает только о двадцати четырех книгах Комментариев, в которых царь этот сообщает, что не ел никогда павлинов.
241. Appian. bel. civ. 2. 239 l. 31.
242. Ad Attic. I ep. 4, 6, 8, 9.

243. Mangault diss. s. I. honn. rend. aux Gouv. p. 233.
244. Jos. bell. Jud. I c. 21 7, p. 107.
245. Cic. ad Attic. I. 6, p. 1.
246. Athen. Deipn. I. c. IV. 83 p. 184 l.
247. Appian. Mithrid. p. 153—28 p. 667.
248. App. Mithr. p. 124.
249. Ib. 127.
250. Plin. 36, 5.
251. Strab. 13 p. 907.
252. Paus. 9 p. 777. IX, 33, 6.
253. App. bell. civ. I p. 198.
254. Descr. d'Ital. p. 51 a.
255. Paus. 9 p. 727.
256. App. bell. civ. 2 p. 232.
257. Strab. 8 p. 557.
258. Ib. p. 579.
259. Exc. Diod. p. 406.
260. Strab. 6 p. 430.
261. Liv. 23, 30.
262. Ib. 42, 3.
263. Strab. 6 p. 417.
264. Liv. 35, 24.
265. L. 40 c. 42.
266. Plin. 34, 19.
267. Plin. 35, 40.
268. Conf. Nardini p. 267.
269. Plin. 35, 45.
270. Conf. Orville anim. in Charst. p. 186.
271. L. 5 p. 44. l. 11.
272. Cabin. de peign.
273. Conf. Lips. Elector I c. 9.
274. Dio Cass. 54, 7.
275. Le Roy Monum. de la Grèce p. 32.
276. Suet. Aug. 7.
277. Ib. 31.
278. Ov. Fast. 5.
279. Gori Columb. Liv. p. 157.
280. Mus. Capit. 3 tav. 51.
281. Maffei stat. n. 107.
282. Verona ill. p. 3. c. 7. p. 215.
283. Zanetti statue della libr. dis. Marc.
284. Steph. Pigh. in Schotti Itin. Ital. p. 326.
285. Galen ad. Pison. de Theriaca, c. 8. p. 941. ed. Charter t. 13.
286. Richards Trait, de la Peint. 2. p. 206.
287. Suet. Aug. 58.
288. Stosch. Pier. gr. pl. 61, 62, 64.
289. Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch. 268.
290. Buonar. Oss. sopra alc. Med. p. 45.
291. Demontios. Gal. Rom. hosp. 12.
292. Pococke's Descr. of the East, vol. 2 p. 2. p. 61.
293. Suet. Aug. 86.
294. L. 7. c. 5.
295. Pitture d'Ercol. t. 39.
296. **Я видел рисунок их знаменитого Дж. Удино, ученика Рафаэля.**
297. Suet. Tiber. 47.
298. Suet. Tib. 49.
299. Ib. 74.
300. Fragm. Dion. 28 ap. Cons. Porphyr. de vit. et virt.
301. Maffei Stat, 69.
302. **Этот Клеомен — сын отца, носившего то же имя; Клеомен, имя которого находится на базисе Медицейской Венеры, был сыном Аполлодора.**
303. Grut. inscr. p. 236, n. 2 conf. Phig. annal. Rom. a. 764 p. 540.
304. Suet. Caj. c. 34.
305. Ib. 22.
306. Suet. Caj. 34.
307. Plin. 35, 36,
308. Athen. Deipn. 6.
309. Montf. ant. expl. 5 p. 129.
310. Plin. 34, 19, 6.
311. Pers. Stat. I. v. 93—95.
312. Plin. 34, 18, XXXIV, 45.
313. Suet. Ner. 24.
314. Joseph. ant. 19. I.
315. Paus. 9 p. 7621.
316. Ib. 10 p. 813.
317. Strab. 9 p. 420 C.
318. **Бьянкини говорит („De lapide Antiate". p. 52), что если бы эти статуи были в Анции во времена Нерона, то Плиний привел бы о них сведения, между тем этого нет. Плиний ничего не говорит ни о статуе Паллады Эводия (Pausan, L. 8, p. 694. l. 38), которую Август велел перевезти из Алеи в Рим, ни о Геркулесе Лизиппа (Strab. L. 10 p. 705. A), перевезенном из Ализии в Акарнании в Рим. Судя по объяснениям Гардуина одного места Плиния (L. 35. c. 33), в Анции особенно процветала живопись, но слово Hic относится не к этому городу, а, судя по дальнейшему тексту, к Риму.**
319. Vulpii tabula Aitioni, illustr. p. 17.

320. Polymet. Dial. 8 p. 87.

321. Некоторые видят в этой статуе дискобола, т. е. человека бросающего диск, металлический круг; такого же мнения придерживался знаменитый Штосс в своем письме ко мне. Но здесь е было обращено достаточно внимания на позу, в которую поставлена фигура: ибо тот, кто хочет что-нибудь бросить, должен откинуть туловище несколько назад (v. Eustath. in Homer. p. 1309. l. 32), а пока должен происходить акт бросания, вся сила сосредоточена на правом бедре, левая же нога свободна; здесь же как раз обратное. Вся фигура отброшена вперед и покоится на левом бедре, правая же нога вытянута до последней степени назад. Правая рука сделана заново и в нее вложен кусок копья; в левой руке виден еще ремень, за который он держал щит. Если представить себе, что голова и глаза обращены кверху и что фигура как будто обороняется щитом от чего-то, грозящего сверху, тогда с большим правом можно бы считать эту статую за изображение воина, который особенно отличился в таком опасном положении; ибо бойцам в цирках у греков никогда, кажется, не оказывали чести постановки им статуи, а самое произведение, повидимому, старее, чем учреждение бойцов в Греции.

322. Plin. 34, 19.

323. Suet. Ner. 38.

324. Plin. 35, 37.

325. Maffei pietr. intagl. I t. 19.

326. Id. 34, 18.

327. Rom. ant. 3, 12.

328. Tacit. hist. 3, 71.

329. Haym Tesoro Brit. proaem. I. 7.

330. Suet. Vesp. 18.

331. Strab. 14 p. 944.

332. Plin. 35, 37.

333. Vaillant num. imp. a Graecis percuss. p. 20. и p. 223 Wise Num. Bodlej. p. 193.

334. Vaill. num. Colon. p. 199 sq.

335. In Poplic. p. 190.

336. Ant. explic. suppl. 6, 4. pl. 4 p. 6.

337. Proesp. hist. creana, c. 8 p. 25.

338. Fabret. Inscr. c. 4. p. 274, 300. То же случилось с именем ANTONINUS в надписях Каракаллы; в одной из них, найденной в открытой недавно гимнасии ок. Поццуолли, имя это наполовину стерто. Гласит оно так:

M. . . . . . ANTONINO
COLONIA PUTEOLANA.

339. Mus. Capit. T. 2. p. 31.

340. Flor. proaem L. 1.

341. Plin. panegyr.

342. Id. 2 ep. 7.

343. Имя этого Зенона обозначено на кончике одежды статуи по обычаю древних, края одежд которых часто покрывались затканными буквами (Ruben. de re vest. L. 1. c. 10 p. 63).

ZHNON	Зенон
ATTIN	сын Аттиса
АФРОДІ	из Афродисия
CIEYC	
EПOIEI	Делал

До сих пор это еще никем замечено не было.

344. v. Inscr. Syrac. in Graevil. Thes. Sicil. T. 6. Под статуей музы, о которой говорит Буонаротти (Pref. Vetri antich. p. XXI) стояло АФРОДISIENSIS.

345. Она написана стихами.

Последние строки этой надписи не поддаются более чтению. До сих пор она никем не была еще издана. Кроме сохранившегося указания художника, она, с одной стороны, дает нам известие о городе СТАФИС в Азии, не упомянутом ни у одного писателя, с другой же — служит объяснением букв СТА на одной монете царя Эпифана, по поводу которых сделано было множество предположений (Beger Thes. Brand. T. 1. p. 259. Wise Num. ant. Bodlej. p. 116. Conf. Cuper de Elephant. Exerc. 1 c. 7 p. 74 E). Весьма возможно, что эти буквы представляют сокращенное название упомянутого города, другие слова, кото-

рые в них искали, слишком далеки. Неправильность размера не введет в ошибку человека, знакомого с небрежностью греческих поэтов этого и позднейших времен, не говоря уже о надписях. Здесь кстати будет познакомить читателя с другой надписью, стоящей на основании статуи Вакха в Греции,

ΛYCANIAC ΔIONYCOY TON
Лисаний (сын) Диониса
ΔIONYCON KATECKEYACE
Диониса соорудил.

Последнее слово вводит в сомнение, был ли Лисаний художником статуи или только человеком, ее заказавшим.

Но чем ниже падало искусство, тем более плохие художники стали дорожить своими произведениями, и они ставили имена на очень плохих работах. Таким образом, напр., поставлено имя скульптора EYTYXEC из Вифинии на передней стороне маленького надгробного камня на Капитолии над фигурой умершего, в один фут вышиною (Muratori Inscr. p. DCXXXIII. I).

346. Снимок с этой надписи, посланный Карлу Дати из Рима во Флоренцию, был написан так: (Vite de pittori. p. III):

...TIOXOC IΛIOC EΠOIEI.

Маффеи выпустил ее с надлежащими дополнениями, но не указал на фрагментарное состояние (Mus. Veron. Inscr. var. p. CCCXVIII). Я же даю ее такою, какою она стоит на разбитой базе:

... TIOXOC
... INAIOC
... ΠOIEI.

Имя Антиоха стоит также на двух резных камнях (Gori Inscr. T. 1. Gem. p. XXXIII. Quirini Epist. ad. Freret. p. 29).

347. Ciaec. Culumn. Traj. p. 4.

348. Это место Павзания (L. 1. p. 42) темно, а описание его в примечаниях лейпцигского издания не делает его яснее. Мне кажется, что этому делу можно было бы гораздо легче помочь, если бы поставить „καί“ вместо „μέν“ и читать „что и римлянам“. Павзаний, вероятно, хотел сказать следующее: статуя Юпитера была достойна внимания не по своей величине, ибо колоссы были и в Риме, и на Родосе; начинается следующее предложение словами „остальное“. Предыдущее предложение оканчивается несколько отрывисто, что, впрочем, не удивляет того, кто знаком со слогом этого каппадокийца. Итальянский переводчик понимает это так, что Юпитер был больше всех римских и родосских колоссов; но это опровергается само по себе.

349. Epitom. 14, 2.

350. Vopisc. in Saturnino.

351. Conf. Salmas. in Spartian, p. 60 D.

352. Euseb. praep. evang. 4 p. 92 l. 9, ib. p. 98. l. 25.

353. Conf. Cuper. Apotheos. Hom. p. 5.

354. Philostr. Vit. Lolliani. p. 527. l. 19.

355. Jo. Antiochen. citat Salmas. Not. in Spartian. p. 51.

356. Mich. Choniat. ap. Fabr. Bibl. Gr. t. 6. p. 406.

357. Bottari Mus. Cap. t. 2. p. 35.

358. v. Borioni collect. antiqu. tab. 9.

359. Maffei Stat. n. 104.

360. Riccobaldi Apolog. del. Diar. Ital. di Montfauc. p. 45 sq.

361. Capitol. in M. Aurel. 24 A.

362. Ib. 42. 3.

363. Galen. de pulsium differ. sub. init.

364. Arriana Epict. l. 1 c. 6. p. 35.

365. Fabric. Rom. 205.

366. Maffei Stat. n. 106.

367. Conf. Casaub. Not. in Spariani Pescen. 124 D.

368. Tab. 9.

369. Tab. 20.

370. Fiortifloc. Vita di Col. di Rienz. p. 107.

371. Римский сенат ставит ежегодно букет цветов на капитель церкви св. Иоанна Латеранского в качестве ленной повинности, признавая древнее право этой церкви на статую Марка Авре-

лия. С тех пор как статуя перенесена на Капитолий, учрежден официальный пост особого чиновника, оплачиваемого десятью скуди в месяц; чиновник такой носит название Custode del Cavallo. Подобное, столь же праздное, но более доходное и более древнее место называется Lettura di Tito Livio и приносит ежегодно триста скуди, взимаемых из соляных пошлин. Чиновники на оба эти места назначаются папой из самых древних дворянских семейств Рима; в последнее время эта должность находится в руках дома Конти, хотя никто из них, может быть, даже не видал истории Ливия.

372. Phot. Biblioth. p. 1046.
373. L. 3, ep. 18.
374. Philostrat. Vit. Sophist. 2 c. 1, 10.
375. Renaudot sur l'orig. des lettr. Grecq. p. 237.
376. Misc. ant. p. 322.
377. Conf. Palmer. exerc. in auct. gr. p. 535.
378. Buonaroti Oss. sopr. alc. Medagl. tab. 7, n. 5.
379. Cresol. theotr. rhet. l. 4. p. 32.
380. Conf. Bentley's diss. upon. Phaler. p. 406.
381. Spartian. Sever. p. 594, ed. Lugd. 1591.
382. Fabret. Syntagm. de Columna Traj. c. 8. Montfauc. Ant. expl. t. 3. p. 154.
383. Maffei Stat. n. 92.
384. Maffei Stat. n. 110.
385. Lamprid. Heliogab. p. 102. c.
386. Доказательство правильности названия этой статуи, голова которой сделана вновь, находится у Vignola Diss. de anno Imp. Alexandri Severi, quem praefert Cathedra Marmorea St. Hippolyti. Rom. 1713, 4 [статуя, по установленным современной наукой данным, не может изображать христианского епископа и является фигурой римского оратора. *Ред.*].
387. Nardini Rom. p. 477.
388. Bellori Sepulcr. vet. fig. 81.
389. Conf. Ficoroni Oss. Sopra il Diar. Ital. di Montf. p. 14.
390. Lips. Ant. lect. 5, 8.
391. Требеллий Поллион (Vita Titi), сообщающий об этом, говорит: cuius statuam in templo Veneris adhuc videmus Argolicam, sed auratam. Бодело сделал пространное изыскание по поводу слова Argolica (Utilité des voyages. T. 1. p. 174 seq.): я думал, что можно читать Argillacea, и что, значит, статуи делались из глины или обожженной земли, но с позолотой; впоследствии я узнал, что такого же мнения держится один ученый, делающий честь Германии (Triller. Obs. Crit. L. 4. c. 6, p. 328).
392. Burman, Syllog. Epist. 5 p. 527.
393. Spence Polymet. Dial. 8 p. 105.
394. Bur. an. I c. p. 194. sq.
395. Rom. p. 187.
396. Amator. p. 237. l. 7. ed. Basil.
397. Marliam. Topogr. Rom. L. 2 c. 10 p. 28.
398. Cresol. Theatr. Rhet. p. 32.
399. Conf. Fabret Inscr. p. 168.
400. Montfauc. Diar. Ital. p. 139.
401. Vales. not. ad. Ammian. 16 c. 6 C.
402. ib. add. L. 22 c. 4 p. 299 b.
403. Cod. Theodos. de Pagan. L. 15.
404. Marlian. Top. Rom. 2 c. 10 p. 29.
405. Baudur. Imp. Orient. t. 2 p. 508.
406. Ep. 235.
407. Contr. Jovian. l. 2.
408. Procop. Hist. Goth. L. 1 p. 202 ed. Grotii.
409. Remarks.
410. Conf. Casaub. anim. in Suet. p. 115 B.
411. Procop. de aedif. L. c. 2 p. 10.
412. Ib. 11 p. 25.
413. Aleman. Not. in Procop. Kist. c. 8 p. 110 c. 10 p. 123.
414. Anastas. Vita S. Vitaliani et Adeodati. Paul. Diac. Hist. Longob. l. 5. c. 11.
415. Glycae Annal. P. 3.
416. Cedren. p. 322 B.
417. Fragm. hist. Mich. Choniatae ap. Fabr. Bibl. Gr. t. 6 pp. 406.

КОММЕНТАРИИ
К
ИСТОРИИ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ



ВИНКЕЛЬМАН И СОВРЕМЕННЫЙ УРОВЕНЬ ЗНАНИЙ

Наука эпохи Винкельмана, времени распада феодальной культуры католической Европы, была еще в значительной степени собиранием редкостей и афоризмов, а с другой стороны была проникнута метафизической отвлеченностью. Винкельману не раз приходится опровергать непроверенные и неподкрепленные фактами суждения. Значение его здесь обусловливается тем, что он решительно вступил на новый путь, стал искать документального обоснования своих утверждений в художественно-археологических памятниках или в литературных свидетельствах.

Его деятельность обнимает собой работу теоретика искусства и филолога, историка и археолога.

В этой работе он находится в зависимости от своих материалов. За полтораста слишком лет, прошедших со времени его смерти, наука получила в свое распоряжение такое количество новых документальных данных, что представление об античном искусстве приобрело совершенно новый вид. Перед Винкельманом стояла прежде всего задача выделения подлинного античного материала из огромного количества мнимоантичных и поддельных вещей. Необходимо было античный материал (по преимуществу копии римского времени) распределить в хронологической последовательности и по возможности связать с определенными историческими именами, т. е. указать античных авторов их оригиналов. Не располагая надежным материалом надписей, которые могли бы с достоверностью указать имена художников, Винкельман должен был основывать свои заключения главным образом на показаниях древних авторов, и, таким образом, изучение античной литературы, в которой он мог найти соответствующие указания, приобретало для него первостепенное значение.

Располагая памятниками античного искусства по преимуществу поздней поры, Винкельман, естественно, больше внимания обратил на этот поздний период искусства. Он намечает в истории искусства следующие 5 периодов: 1) древний стиль — с древнейших времен до Фидия, 2) высокий стиль — от Фидия до Александра Македонского, 3) прекрасный стиль — от времен Александра до римского завоевания, 4) стиль подражательный — греческое искусство у римлян при республике и в эпоху империи, 5) упадок античного искусства в Риме при Септимии Севере и последующих императорах. Сразу бросается в глаза полное отсутствие искусства догреческого (эгейского или крито-микенского) — всего того, что является для современной науки достижением последних 60 лет археологических открытий; почти совершенно отсутствует и раннее греческое искусство, так называемая архаика. Самым древним памятником, который был перед глазами Винкельмана, является копия с Аполлона Савроктона Праксителя и группа Ниобы, которую он относил к высокому стилю, считая за произведение Скопаса, а из монет сиракузская монета Гелона и киренская Демонакта (V до н. э.); кроме того, монеты сабарисские, кавлонские, пестумские того же времени. Все же более раннее искусство ему известно только по литературным свидетельствам. Мы знаем, как скупы и сухи и часто совсем бесцветны в своих художественных заметках главные источники по истории античного искусства — Павзаний и Плиний. На основании их трудно вывести сколько-нибудь яркое представление о многих художниках и о их произведениях. Достаточно указать на Нику (Победу) Пеония и Гермеса Праксителя. Винкельман на основании заметки Павзания: τοῦτό ἐστιν ἔργον Μανδαίου Παιωνίου, V, 26, 1, не мог разобраться даже, которое слово обозначает имя художника и какое дает указание его родины, и назвал его Мендей Пеонийский, тогда как теперь мы знаем точно его имя: Пеоний из Менды. Ряда характернейших произведений античного искусства, определяющих наше современное представление о последнем, Винкельман знать еще не мог.

Стоит только представить себе, что в его время неизвестны были вся архаика, эгинские фронтоны. Еще не было сделано великих археологических открытий XIX и начала XX вв., раскопок в Олимпии, в Пергаме, на афинском Акрополе, в Дельфах, на малоазийском побережье — в Милете, Приене и др., на островах Делосе, Самофракии, Кифере, Антикифере и др., в южнорусских городах — Херсонесе, Босфоре, Фанагории, Пантикапее, Ольвии и др. — и южнорусских скифских могильных курганах с работами греческих мастеров (Кульобский,

Никопольский, Чертомлыцкий, Солоха и др.). Проживая в Риме, он еще не знал, что скрывал под собой римский форум. А тем более он не мог направлять внимание на розыски остатков римской императорской культуры на востоке, как, например, в Баальбеке, хотя и упоминает о грандиозных находках в северной Африке в Тунисе и Алжире, как в Тимгаде. Более того, Винкельману только частично пришлось познакомиться с результатами начатых раскопок в Помпеях, особенно в Геркуланее, но и они еще не были опубликованы. Полнее других мест он видел остатки богатой жизни римских императоров в раскопках бывшей виллы Адриана в Тибуре (Тиволи).

Нечего удивляться поэтому, что Винкельман не знал ни Гермеса Праксителя, ни Афродиты Милосской, ни фронтонов Парфенона; о творчестве Мирона, Поликлета, Фидия, Скопаса, Праксителя он судил только по литературным данным. Нельзя было и думать об изучении художественного стиля этих мастеров, хотя бы в том приближенном виде, как это делается теперь. В то время не могла еще встать задача сличения различных копий, чтобы восстановить первоначальный вид оригинала; практика не могла еще привести к методу определения по мраморным копиям материала, из которого были сделаны оригиналы — бронзы, дерева и т. п. Вместе с тем в области технических наблюдений над античной пластикой Винкельман не устарел и до сих пор. Очень ценны и доныне его сведения об античной одежде, хотя нам и приходится отнести всецело на счет эстетики его времени его оценки красоты античного телосложения. В ряде отдельных толкований современная наука пошла совсем иными путями. В „Бельведерском торсе“, например, видели не обожествленного Геракла, а Полифема или разбойника Скирона; после открытий конца XIX в. в новые, реалистические цвета оказалась окрашенной вся история греческого искусства. В качестве веского упрека Винкельману следует указать, что он сознательно игнорировал и указания самих античных авторов, называвших ряд греческих мастеров иного направления.

Прибавим ко всему этому, что Винкельман не видел остатков античного театра, за исключением помпейского, тогда как теперь их известно более ста. Слабое представление он имел об античной живописи, так как знаком был лишь с немногими фресками, главным образом в Геркуланее и некоторыми другими, как так называемая „Свадьба Альдобрандини“ и еще с несколькими мозаиками. И все-таки за Винкельманом приходится признать громадные заслуги. В своем ограниченном материале он сумел выделить высокохудожественные произведения. Рас-

сматривая их „с точки зрения искусства“, он определил их художественное значение и целому ряду памятников дал характеристики, которые сделались классическими и получили общее признание. В некоторых случаях его слова вызвали целую литературу и возбудили новые проблемы в понимании искусства. Напомним страницы, в которых он разбирает группу Лаокоона, статую Ниобы с младшей дочерью и всю группу Ниобидов, статуи Аполлона Бельведерского, Боргезского борца, Бельведерский торс, группу борцов из Флоренции, группу Фарнезского быка.

Античную керамику он знает по преимуществу по римским вазам с рельефными изображениями; изучение вазописи как науки в его время еще не существовало, и им не могли быть использованы богатейшие данные художественного и бытового значения, даваемые этой областью.

Подчеркивая, как далеко ушла вперед наука за эти полтораста лет, мы должны признать, что и теперь далеко не все материалы античного мира приведены в известность. Если мы в этом отношении счастливее Винкельмана, то все-таки дело его от этого не теряет своего значения. Располагая художественными материалами поздней эпохи, среди которых было много подложных вещей, он старался отделить подлинно античное от подделок, сделать попытки систематизировать этот материал по эпохам, определить греческие оригиналы поздних римских копий, а отчасти даже уловить и индивидуальную манеру отдельных мастеров. Но еще важнее то, что он стал смотреть на художественное творчество как на нечто, закономерно существующее. Эту закономерность он нашел в обусловленности всякой творческой деятельности внешними обстоятельствами и окружающей средой. В его теории уже почти вполне сформулированы те положения, которыми позднее прославились Сент-Бев и особенно Тэн.

ВИНКЕЛЬМАН И ЕГО МАТЕРИАЛЫ

Став на свою историческую точку зрения, Винкельман естественно пришел к необходимости широкого исторического освещения отдельных моментов в развитии искусства. Чтобы нарисовать условия, в которых протекает художественное творчество в определенные моменты, нужно было отчетливо представлять себе политическую и общественную жизнь этого времени. Винкельман обладал для этого основательной подготовкой, приобретенной им в пору скитаний, когда он старался собрать как можно больше сведений об античной древности,

причем читал почти без разбору всех античных писателей, которые только попадались под руку. Только при его энциклопедических знаниях в этой области и можно было найти новые пути исследования. В настоящее время можно удивляться богатству и разносторонности его знаний, почерпнутых непосредственно из античных источников.

Главными источниками Винкельмана по истории искусства являются греческий писатель II в. н. э. Павсаний, оставивший подробное описание, как бы путеводитель по Греции его времени, и римский естествоиспытатель Плиний Старший (умер в 79 г. н. э.), у которого в обширной „Естественной истории" есть специальные отделы, посвященные истории искусства (книги 34 — 36); в вопросах архитектуры его главным руководителем служит Витрувий (I в. до н. э.). Однако у первых двух в большинстве случаев мы находим лишь голые обозначения имен художников и их произведений, указания местонахождения этих памятников и в некоторых случаях их исторической судьбы. Оживить сухой материал при отсутствии самих памятников только и можно было, связывая их с общей культурной жизнью. Материал для классического времени — до Александра Македонского — Винкельман обильно черпал у историков этого и позднейшего времени: „отца истории" Геродота и историка пелопоннесской войны Фукидида (V в. до н. э.), у Ксенофонта (конец V и начало IV вв. до н. э.) из его всевозможных исторических мемуаров, у Плутарха (II в. н. э.) из его знаменитых „Параллельных жизнеописаний", отчасти из биографий „Знаменитых мужей иноземных народов" римского историка Корнелия Непота (I в. до н. э.). Много интересных и красочных материалов он заимствовал и у философов — знаменитого представителя идеалистической философии — Платона (конец V и начало IV в. до н. э.) и особенно у Аристотеля (IV в. до н. э.), преимущественно из его „Политики", у ученика Аристотеля Феофраста (конец IV в. до н. э.), из его естественно-исторических сочинений; из „Описания Греции", приписывавшегося другому ученику Аристотеля Дикеарху (IV в. до н. э.), на самом же деле написанного много позднее каким-то Дионисием, сыном Каллифонта. Такое же подложное сочинение „Описание земли" имел он под именем Скилака из Карианды (конец VI в.); в действительности это сочинение относится, повидимому, к IV в. до н. э. Весьма ценный материал ему давали и ораторы, главным образом Лисий (конец V и начало IV вв. до н. э.) и Демосфен (IV в. до н. э.). Пользовался он и сочинениями, приписываемыми основателю медицинской науки — Гиппократу (конец V и начало IV вв.). Само собой разумеется, что произведения поэтов давали ему

материал для разъяснения сюжетов, мифов и бытовых подробностей. Он не мог обойтись без глубокого знакомства с поэмами Гомера „Илиадой“ и „Одиссеей“, прекрасно знал сохранившиеся произведения драматических поэтов — знаменитых трагиков Эсхила, Софокла и Эврипида (V в. до н. э.) и единственного сохранившегося представителя древней аттической комедии Аристофана (конец V и начало IV вв. до н. э.). Из лирических поэтов он цитирует знаменитого автора „эпиникиев“, т. е. од в честь победителей на общегреческих состязаниях Пиндара (V в. до н. э.) и отрывки из не дошедших до нас в целом виде лириков Анакреонта (VI в. до н. э.) и Симонида (конец VI и начало V вв. до н. э.). Почерпнутые из названных писателей сведения Винкельман, естественно, нередко пополнял показаниями позднейших авторов.

Время так называемого эллинизма и римского завоевания Винкельман широко освещает, пользуясь материалами позднейших греческих историков: Полибия (II в. до н. э.), Диодора Сицилийского (I в. до н. э.), отчасти Дионисия Галикарнасского (конец I в. до н. э. и начало I в. н. э.), всемирной историей, так называемыми „Филиппиками“ Помпея Трога (ок. начала н. э.), сохранившимися в кратком изложении Юстина (III в. н. э.). Далее он пользуется разными сведениями из „Географии“ Страбона (конец I в. до н. э. и начало I в. н. э.). Много материалов дают ему поэты эллинистической эпохи: Ликофрон (конец IV и начало III вв. до н. э.), Феокрит, Каллимах и Аполлоний Родосский (III в. до н. э.). Сюда же надо отнести и комедии римских поэтов Плавта (III в. до н. э.) и Теренция (II в. до н. э.), поскольку они переделывают материал греческих комедий. Богатый источник материалов заключает в себе компиляция Афинея (начало III в. н. э.) „Пирующие софисты“, содержащая огромное количество цитат из различных писателей, не сохранившихся в цельном виде. Часто цитирует Винкельман и „Историю“ римского писателя Тита Ливия (конец I в. до н. э. и начало I в. н. э.), пользуется историками Саллюстием и Корнелием Непотом (I в. до н. э.), греческими историками Аппианом (I в. н. э.), „Биографиями“ Плутарха (II в. н. э.), Дионом Кассием (конец II и начало III в. н. э.). Естественно, ему много раз надо было обращаться к многочисленным сочинениям знаменитого оратора Цицерона (I в. до н. э.) и произведениям римских поэтов: отрывкам из Энния (III — II в. до н. э.), сочинениям упомянутых уже Плавта и Теренция, философской поэме „О природе“ эпикурейца-материалиста Лукреция (I в. до н. э.) и лирикам Катуллу (I в. до н. э.), Тибуллу и Проперцию (I в. до н. э.), а более всего к знаменитым произведениям Вергилия (I в.

до н. э.), особенно его „Энеиде“, Горацию (I в. до н. э. и начало I в. н. э.) и разным произведениям Овидия (I в. до н. э. и начало I в. н. э.). Упомянем еще о грамматическом труде римского энциклопедиста Варрона (I в. до н. э.), „О латинском языке“. Очень важные сведения он находил в „Воспитании оратора“ Квинтилиана (I в. н. э.).

Для времени римской империи Винкельман много пользуется полными драматизма страницами из „Летописи“ и „Истории“ Тацита (конец I и начало II в. н. э.), „Биографиями Цезарей“ Светония (конец I и начало II вв. н. э.), Аммианом Марцеллином (IV в. н. э.), письмами и „Похвальным словом в честь императора Адриана“ Плиния Младшего (конец I и начало II вв. н. э.), „Иудейскими древностями“ и „Иудейской войной“ Иосифа Флавия (I в. н. э.), менее значительными историками, собранными под общим названием Scriptores historiae Augustae, III—IV вв. н. э., каковы, например, Требелий Поллион, Элий Лампридий, Элий Спартиан, Юлий Капитолин, Флавий Вописк и др., „Жизнеописаниями софистов“ Филострата (конец II и начало III в. н, э.), сочинениями философа и ритора Диона Хрисостома (Златоуста) (I в. и начало II в. н. э.), „Беседами“ Максима Тирского (II в. н. э.), сочинениями врача Галена (II в. н. э.). Из поэтов времени империи Винкельман цитирует сатирика Персия (I в. н. э.), Стация (I в. н. э.), автора произведений „Фиваиды“, „Ахиллеиды“ и лирического сборника „Леса“, сатирический роман Петрония (I в. н. э.) „Сатирикон“, „Пуническую войну“ Силия Италика (конец I и начало II в. н. э.). Из греческих поэтов он пользуется произведениями знаменитого сатирика-юмориста Лукиана (II в. н. э.), романом Ахилла Татия (III в. н. э.) „Левкиппа и Клитофонт“, огромной эпической поэмой „Дионисиаки“ Нонна Панополитанского (IV в. н. э.).

Наконец, для времени распада античного рабовладельческого общества Винкельман пользовался законодательными актами, вроде кодекса императора Феодосия (IV в. н. э.), сочинениями христианских писателей: Евсебия (III в. и начало IV в. н. э.), Иеронима (IV в. н. э.), Августина (конец IV в. и начало V в. н. э.), Арнобия (конец III в. н. э.), Синесия (IV в. н. э.), Климента Александрийского (конец II и начало III в. н. э.), Феодора Продрома, „Церковной историей“ Феодорета (V в. н. э.), наконец, византийскими писателями, „Библиотекой“ патриарха Фотия (IX в. н. э.), историческими сочинениями Прокопия (VI в. н. э.) „О войнах Юстиниана“, „О постройках“, „Тайная история“, Павлом Диаконом (VIII — IX вв.), Анастасием (V — VI вв. н. э.), Кедрином, Гликом, Михаилом Хониатом, Кодином и др.

Много частичных сведений по разным вопросам им заимствовано из трудов собирателей учености, как „Достопамятные события и изречения“ Авла Геллия (II в. н. э.), „Сатурналии“ Макробия (конец IV и начало V в. н. э.), „Пестрые истории“ Элиана (II в. н. э.), „Биографии философов“ Диогена Лаэртского (III в. н. э.), далее, из энциклопедических словарей Фотия (IX в. н. э.), Свиды (X в.), Гесихия (V в. н. э.) Полидевка (Поллукса) (II в. н. э.), Феста (III в. н. э.)—переделка сочинения Веррия Флакка „О значении слов“, сокращенной потом Павлом Диаконом (конец VIII и начало IX в. н. э. ,—из краткой научной энциклопедии Нония Марцелла (III или IV в. н. э.)—De compendiosa doctrina и из „Сборника достопамятных вещей“ Солина Полигистора (III в. н. э.); наконец, пользовался научными сведениями самого разнообразного происхождения, но восходящими в значительной степени к трудам александрийских ученых, в так называемых „схолиях“, т. е. древних комментариях к классическим авторам, каковы схолии Евстафия (XII в. н. э.) к Гомеру, разных авторов к Эсхилу, Пиндару и Аристофану, а в римской литературе комментарий Сервия (IV в. н. э.) к Вергилию.

Перечень использованной Винкельманом литературы показывает характер его работы, постоянное стремление обосновывать документально всякое свое утверждение. Сейчас трудно проверить всякую его ссылку. Для краткости он редко приводит самый текст, предоставляя обращаться непосредственно к тому или иному автору. У него не мало погрешностей, он порою путает имена авторов, из которых заимствовал свои сведения, иногда ему изменяет память, в издании его труда были опечатки. Есть случаи, когда собственные имена оказались у него искаженными. Так, например, он несколько раз называет как освободителя греков Квинкция Фламиния вместо Фламинина, автором „Тираноубийц“ называет Агенора вместо Антенора, называет философа Афиногора вместо Протагора, художника Аристодемона вместо Аристомедонта и т. д. Но все это — мелочи, не нарушающие стройности нарисованной картины.

В ней он на много превосходит писателей своего времени, римских и провинциальных археологов Италии XVIII в. и более ранних столетий, гнавшихся или за новинками эпиграфики или иконографии (Фикорони, Баярди, Боттари и мн. др.) или дававших „путеводители по древностям“, вполне чуждые какого-либо художественного интереса (Чампини, Альдовранди). Со справедливым гневом говорит Винкельман об ученых педантах Западной Европы вроде Салмазия, Кайлюса, Монфокона, которые не видели вообще искусства Греции

в Италии. Винкельман, как критик, всецело примыкает к классицистам своего времени; отсюда его повышенная оценка А. Р. Менгса, снисходительное отношение к искусству возрождения и враждебное непонимание барокко в лице Бернини.

Конечно, и в области исторического знания он стоит на уровне своего времени, и многое, чем располагаем теперь мы как в области научной теории искусства, так и в области фактических материалов, не было еще доступно Винкельману. Не говоря о многих важных находках папирусов, в которых мы получили за последние 50—60 лет много неизвестных прежде литературных произведений, в том числе трактат Аристотеля „Государственное устройство афинян", комедии Менандра, бытовые сценки Геронда, „Следопыты" Софокла и многие другие, а также многочисленные документы — письма, расписки, счета и т. д., — на папирусах и черепках, мы располагаем свыше 100 тысяч номеров греческих и не менее этого числа римских надписей. В них мы находим подлинные документы — постановления высших учреждений, распоряжения должностных лиц, религиозные записи, посвятительные надписи, акты гражданского состояния, брачные контракты, договоры, подряды и отчеты о произведенных работах, например, по постройке „Эрехфейона" в Афинах, отчеты казначеев о наличности передаваемых новому составу сокровищ государственного казначейства в Афинах. Это — материалы, которые дают иногда совершенно новое представление о внутренней экономической и политической жизни государств.

ВИНКЕЛЬМАН И ВОСТОЧНОЕ ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО

Поскольку основным содержанием „Искусства древности" остается пропаганда греко-римской красоты, искусство внегреческих стран и догреческих времен для Винкельмана могло быть только своеобразным обрамлением, предваряющим подлинный пафос его изучения. Главы, которые посвящает он искусству Египта и Передней Азии, в настоящее время имеют поэтому только историографический интерес (это не относится к главе об этрусском искусстве, где многие сведения Винкельмана не устарели и до сих пор). Винкельман почти не видел и не мог знать настоящего египетского искусства. Его сведения ограничивались здесь только данными, которые он мог почерпнуть у поздних греческих писателей, для которых египетская культура оставалась чужою, а египетская иероглифическая письменность недоступной. Иероглифы, которые во времена Винкельмана были объявлены или совершенно нечи-

таемыми или, наоборот, оказывались предметом самых фантастических спекуляций (так, например, у известного иезуитского писателя Афанасия Кирхера), были прочитаны Шамполлионом впервые только через 60 лет после „Истории искусства древности“. Винкельман не смог побывать лично ни в Египте, ни в Греции, ни на Востоке, и все развалины, не говоря о ставших известными только после раскопок памятниках, остались вне его поля зрения. При наличии таких обстоятельств следует подчеркнуть, что научного значения сейчас историко-художественная концепция древневосточного искусства Винкельмана не имеет (он даже не упоминает о самостоятельном существовании ассиро-вавилонского искусства), но проводимые Винкельманом грани между искусством старого и эллинистического Египта и египетской стилизацией эпохи римско-колониальной экспансии в настоящее время не оспариваются. Примечания (поскольку им приходилось бы или опровергать каждое положение Винкельмана или противопоставлять ему новые памятники и новые данные) должны здесь ограничиться только истолкованием некоторых терминов, приводимых Винкельманом из греческих писателей.

Ястреб или сокол — священная тотемическая птица племени древнейших завоевателей Египта, герб его властителей, означает на человеческой фигуре во дворце Барберини не Осириса (верховное божество египетского пантеона, олицетворяющее умирающую и воскресающую природу), а его сына, Гора, бога восходящего солнца. Другая священная птица Египта „абукердан“ — это ибис, посвященный богу Тоту, как шакал — Анубису. Египетский сфинкс, как правило, — мужского пола, и олицетворяет фараона. „Гарпократ“, объявленный греками за бога молчания“ — снова Гор, поднесший палец ко рту, как указание на то, что он еще ребенок. „Каноп“ — сосуд (обычно встречаются в четырех сериях с крышками в виде голов человека, обезьяны, шакала и копчика) для помещения внутренностей, извлекаемых из трупа в процессе его бальзамирования.

Глава об искусстве персов и финикиян у Винкельмана настолько кратка, что может быть учтена только как доказательство исключительно малых сведений XVIII в. в искусстве Передней Азии, вскрывающем новые сокровища примечательного реализма, вплоть до последних раскопок 1933 г. В главе об этрусском искусстве принципиальное значение имеет отнесение ряда памятников к искусству древней Италии или же к ионической Греции. Наука прочно установила греческое происхождение ряда памятников, учитываемых Винкельманом как этрусские. Сюда прежде всего относится большой рельеф

из виллы Альбани с „покровительницей младенцев“, древнегреческое архаическое надгробие, изображающее мать, прощающуюся с детьми. Архаизирующим памятником со следами окраски является быстро идущая Диана из Помпей. Не только на ионическом востоке, но и на средневековом севере искали происхождения загадочной бронзовой „химеры“ Флорентинского музея.

XVIII, а за ним ранний XIX вв. прочно считали этрусскими вазы, находимые в тосканских и кампанских могилах; мы знаем теперь, что ранние — чисто греческого, часто афинского происхождения, как учитываем и южноитальянскую фабрикацию многих позднейших, наиболее „роскошных“ ваз, драгоценных как памятники античной керамики и графики. Наоборот, современная наука считает, вслед за Винкельманом, этрусскими описываемые им резные камни, перешедшие из собрания Штосса, в котором их изучал Винкельман, в Берлин.

ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ В СВЯЗИ С БИБЛИОГРАФИЕЙ

Первое издание „Истории искусства древности" („Geschichte der Kunst des Alterthums") вышло в 2 частях в Дрездене в 1764 г. в 4°. Это основное, классическое и ставшее бессмертным издание. Изящное по форме, оно рассчитано было, как это и восприняли современники, на то, чтобы быть „постоянным", длительным гостем библиотек.

Оно было немедленно переведено на французский язык. „Histoire de l'art chez les anciens" par J. J. Winckelmann. Ouvrage traduit de l'allemand. Amsterdam 1766, 2 m. 8°. Перевод выполнен Г. Селлием (G. Sellius). В том же году этот же перевод был перепечатан и в Париже.

Лучшим является второе французское издание „Истории": „Histoire de l'Art de l'antiquité" par M. Winkelmann. Traduite de l'allemand par M. Huber. A Leipzig 1781. 3 m. 4°.— Оно восходит ко второму изданию немецкого основного текста: J. J. Winckelmann's „Geschichte der Kunst des Alterthums" nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der K. K. Akademie der bildenden Künste. Wien 1776. Сюда введены данные, дополняющие „Историю искусства древности", выпущенные самим Винкельманом в 1767 г.: „Geschichte der Kunst... Anmerkungen und Zusätze dazu", 2 части, Дрезден 1767. Вместе с тем второе немецкое издание уступает первому в цельности, живости и компактности изложения.

Третье французское издание повторяет по внешности лейпцигское, но дает новый перевод и ряд примечании, критических статей и полемических заметок:

„Histoire de l'Art chez les Anciens" par Winckelmann. Traduite de l'allemand avec des notes historiques et critiques de différents auteurs 3 mm. Paris 1790—1803. Автором большинства примечаний был К. Феа. Особенный интерес имеют критические заметки Лессинга, сделанные им на принадлежавшем ему экземпляре винкельмановой „Истории" и не вошедшие в „Лаокоон".

В том же 1803 г. выходили издания французского перевода в Берне (Typ. Soc.) и в Лейпциге (Sommer). В Дрездене Фернов начинает подготовлять полное собрание сочинений Винкельмана:

„Winckelmann's Werke" herausgegeben von C. L. Fernow (t. I—II). H. Meyer und J. Schultze (III—VIII). Dresden 1808—1820; в восьмом томе помещен подробный указатель, составленный К. Зибелисом (C. D. Siebelis). В качестве дополнительных трех томов (IX—XI) к данному изданию добавлены письма и биографические примечания, собранные в издании Ф. Ферстера (Berlin 1824—1825).

Более полное собрание сочинений Винкельмана вышло непосредственно вслед за этим:

J. J. Winckelmann's sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe... von J. Eiselein. 12 vol. Donaueschingen, 1825—1829.

В 1835 г. отдельно выпущены были таблицы гравюр. Еще одно собрание сочинений (неполное) издано было через двадцать лет: Joh. Winckelmann's Werke. Einzig rechtmässige Original Ausgabe... Stuttgart 1847—1848.

Научно полное собрание сочинений Винкельмана в 12 томах с 209 таблицами гравюр издано на итальянском языке с биографией Эйзелейна. „Opere di G. G. Winckelmann“. Prima edizione completa. Prato 1830—1834. „История искусства древности“ на итальянском языке появилась еще раньше, вслед за французским переводом:

„Storia delle arti del disegno presso gli antichi“ di Giovanni Winckelmann, tradotta dal tedesco con note originali degli editori. Milano 1779, 2 тома; новое издание появилось в трех томах в Риме в 1783—1784 гг.; здесь введены корректуры и примечания Карло Феа, которыми воспользовалось французское издание 1790—1803 гг. В 1786 г. Феа опубликовал особый „Ответ“, касающийся своих примечаний к Винкельману.

На английском языке в 1765 г. были переведены „Замечания о живописи и скульптуре греков“, другом Винкельмана Фюсели; „История искусства“ полностью переведена Дж. Лоджем в 1850 г.: „The history of ancient Art“... Translated from the German by G. H. Lodge, London 1850. Издание было повторено в 1852, 1856 и 1881 гг. В 1856 г. и затем в 1880 г. оно же выходит в Бостоне в двух томах.

Новое научно и критически проверенное издание, являющееся основою для наших современных работ, было на немецком языке выпущено Ю. Лессингом в 1870 г.:

„Johann Joachim Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums“ nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von Dr. Julius Lessing. Berlin 1870, в серии „Historisch-politische Bibliothek“. Второе издание появилось в 1881 г. в Лейпциге.

Новое переиздание „Истории искусства“, к сожалению, не столь тщательное, вышло в 1913 г.

С издания 1881 г. сделан и первый русский перевод „Истории искусства“:

„I. I. Винкельманъ. Исторія искусства древности“. Съ приложеніемъ избранныхъ мелкихъ сочиненій и біографіей Винкельмана, сост. проф. Ю. Лессингомъ. Переводъ с лейпцигского изданія 1881 г. С. Шаровой подъ редакціей директора ревельской александровской гимназіи Г. Янчевецкого. Изданіе журнала „Гимназія“. Ревель 1890.

Этот перевод, переиздаваемый здесь нами, должен быть в основном признан не более, как удовлетворительным. Редактор издания, типичный филолог старой школы, позаботился о том, чтобы все цитаты были напечатаны и переведены верно. Пламенный порою язык Винкельмана втиснут в стилистику, наиболее напоминающую школьные переводы с античных авторов. Переводчица не избегла ряда нелепостей и смешных ошибок. Она пишет „лошадь на пальме“ вместо „лошадь у пальмы“, и вводит в одном из примечаний несуществующее божество „Бег Феса“, не сообразив, что в подлиннике „Beg. Thes“ означает ссылку на „Beger, Thesaurus“, т. е. на определенное сочинение известного немецкого археолога Л. Бегера. Исправление этих и подобных ошибок заняло много времени, и если переиздание старого перевода оказалось все же экономнее, чем новое, то в силу того, что ошибки первого издания касались скорее немецкого языкового текста, нежели основного содержания винкельмановой „Истории“. Необходимо упомянуть и о том, что перевод Шаровой-Янчевецкого неполон. Он предназна-

чался недаром для „Гимназии". Соображения „стыдливости", очевидно, заставили первое издание оставить без перевода все места Винкельмана, где он со свободой настоящего грека говорит о человеческом теле. Все эти пропуски, в общем составляющие несколько страниц, нами здесь восстановлены.

Литература о винкельмановой „Истории" необозрима, начиная от „Лаокоона" Лессинга, и наша библиографическая заметка должна ограничиться здесь только выделением главнейшего и наиболее интересного.

Первой „монографией" о Винкельмане является „похвальная речь", написанная в честь его Х. Г. Гейне по предложению „Общества древностей в Касселе" в 1778 г.:

Chr. Gottl. Heyne „Lobschrift auf Winckelmann", Leipz. 1778 u. Cassel 1778. франц. перевод 1780, 1783 и 1802 гг., итальянский 1779 г.

В издании Губера (Лейпциг 1781) помещена была биография Винкельмана, остававшаяся лучшей до биографии Эйзелейна (в полном собрании сочинений Винкельмана) 1825—1829 гг. Трактат Гейне, получивший премию кассельского общества, был не единственным, представленным на конкурс; другим соискателем выступил знаменитый И. Г. Гердер, работа которого была, однако, признана только „посредственной" и опубликована только в 1882 г.:

„Denkmal Johann Winckelmann's". Eine ungekrönte Preisschrift J. G. Herder's aus dem Jahre 1778. Hrsg. v. Dr. A. Duncker. Kassel 1882.

Лучшее, что было сказано о Винкельмане, надолго связано с именем Гете. В 1805 г. выходит его труд, составленный совместно с Г. Мейером и И. Вольфом:

„Winckelmann und sein Jahrhundert"—in Briefen und Aufsätzen, herausgegeben von J. W. Goethe, Tübingen 1805.

Труды И. Гурлитта („Biogra-phische und literarische Notiz üb. J. Winckelmann", Magdeburg 1797), К. Моргенштерна („Johann Winckelmann", Leipz. 1805) и несколько более поздние биографические труды Rosetti („Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste", Ven. 1823, „Winckelmann's letzte Lebenswoche", Dresden 1818) могут представлять собою скорее лишь историографический интерес, как и очень многочисленные отдельные статьи и монографии, посвященные Винкельману в течение XIX столетия. Винкельман оказал большое влияние на эстетические взгляды Фр. Шлегеля (в первый период его деятельности), Шеллинга и Гегеля. Последний, весьма высоко ценивший Винкельмана, дает его сжатую, но глубокую характеристику в своей „Эстетике".

К этой ранней литературе о Винкельмане относится в определенной части и знаменитая книга Румора „Итальянские исследования". Румор становится в принципиальную оппозицию к эстетике Винкельмана, нападая на него за одностороннее пристрастие к античности. Ряд серьезных замечаний, направленных против абстрактностей Винкельмана, содержит в себе „Пластика" Гердера.

Классический труд о жизни и личности Винкельмана принадлежит одному из замечательнейших буржуазных историков искусства второй половины XIX в., Карлу Юсти: „Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen", von Carl Justi, Leipz. 1866, 2 тома, 2-е изд. в 3 тт. 1898, 3-е изд. 1932 г. Блестящая статья посвящена Винкельману У. Патером в его книге „Renaissance" (Lond. 1902), имеющейся и в русском переводе (М. 1912). Значение Винкельмана как ученого и историка искусства выявлено в работах W. Waetzoldt „Deutsche Kunsthistoriker", t. I, Leipz. 1921, и J. Schlosser „Die Kunstliteratur", Wien 1924.

На русском языке Винкельману посвящены статьи А. И. Георгиевского в „Пропилеях" Леонтьева (1856) и А. И. Кирпичникова во „Всеобщей истории литературы" Корша (1889), отдельные издания: „Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры" Н. М. Благовещенского, СПБ. 1891, и „Вин-

кельманн, его жизнь и сочинения“ К. М. Мазурина. т. I, М. 1894 — монография, являющаяся компилятивной и достаточно несистематичной. Эстетические взгляды Винкельмана в русской литературе разбирались неоднократно. Укажем „Историю эстетических учений“ Н. В. Самсонова (М. 1914—1915 гг., лит. курс.), А. М. Миронова (Казань 1913), „Опыт марксистского анализа истории эстетики“ Л. Я. Зивельчинской, М. 1928.

По поводу оформления предлагаемого первого научно полного и проверенного издания Винкельмана на русском языке хотелось бы сделать следующие немногие указания. Винкельман в своем основном тексте всюду пользуется латинизированной формою греческих имен как мифологических (отсюда везде „Юпитер“, а не „Зевс“ и т. д.), так и собственных, что отчасти отражено в орфографии таких имен, как Лизипп (а не Лисипп). Основное издание „Истории“ иллюстрировано только гравированными виньетками, отображающими случайно интересовавшие автора памятники. В данном издании при ограниченном числе иллюстраций надо было снабжать читателя объективными воспроизведениями главнейших памятников, о которых говорит Винкельман, что достигнуто помещением фотографий с многих известнейших статуй и картин древности; но хотелось также введением ряда гравюр из изданий, связанных с именем Винкельмана, характеризовать его иные мелкие интересы (шрам на виске Сципиона, Юпитер в виде мухи), а также внешнюю сторону изданий его эпохи.

Портрет Винкельмана воспроизводит оригинальный офорт известной художницы XVIII в. Анжелики Кауфман, сделанный с натуры как раз в то время, когда Винкельман работал над „Историей искусства древности“. Другие известные портреты Винкельмана, работы его друга Менха, А. Марона и более ранний Эзера, разобраны в специальной работе „Winckelmann und seine Bildnisse“, 1917.



ИСТОЧНИКИ ВИНКЕЛЬМАНА

НА КОТОРЫЕ ОН ССЫЛАЕТСЯ В ПРИМЕЧАНИЯХ

Achillis (Tatil). „Erotica“ cum notis Cl. Salmasii. Lugd. Bat. 1640
Achmetis. „Oneirocritica“ cum notis Rigaltii; acc. Artemidori „Oneirocritica“ cum notis ejusd. — Lutetiae. 1603.
Adami (And). „Storia di Volsena“. Romae. 1737.
Aeneae. „Commentarius tacticus“ cum not. Casauboni. Acc. Polybius Casauboni.
Alberti (Leand.). „Descrizzione di tutta l'Italia“. Bologna. 1550.
Aldovrandi (Ulyss.) „Statue di Roma“, Venezia. 1558.
Aleandri (Hyeron). „Explicatio antiqua tabulae marmoreae solis effigie symbolisque exculptae“, Paris. 1617.
Alpini (Prosp). „Medicina Egyptiorum“. Lugd. Bat. 1718.
Ammianus. (Marcellinus) edit. H. Valesii. Paris. 1681.
Anastasius „Dié vitis Romanorum Pontificum“, Paris. 1649.
Anthologia Epigr. Graecarum col. H. Stephani. 1566.
Antonioli (C). „Antica Gemma etrusca Spiegata con due Dissertazioni“. Pisa. 1757.
Appolodori. „Bidliotheca“ Romae. 1555.
Appiani Alexandrini „Historiae“ Lutet. cur. Car. Stephani. 1551.
Arbuthnot's (J). „Tables of antient coins, weights and meaures“. London. 1727.
Archelai episc. Mesop. et Manetis disputatio in Zacagni „Collectio vet. Monument“.
Aristonoeti. „Epistolae“ ed. S. Jebb. Oxon. 1730.
Aristidis. „Opera“ ed. Wechel. 1604.
Aristophanes, ed. S. Bergleri, Lugd. Bat. 1760.
Aristotelis. „Opera“ ed. Sylburgii 5 vol.
„ „Politica“ ed. Wechel. Franc. 1577.
„ „Poetica“ ed. D. Heinsii, Lugd. Bat. 1643.
Aristotelis. „Historia animalium“ ed. Sylburgii
Arnobius „Contra gentes“ Lugd. Bat. 1651.
Arrianus in Epictetum. ed. Uptoni 2 vol.
„ „De expeditione Alexandri Magni“ op. J. Gronovii. Lugd. Bat. 1704.
Astorii (Jon. And). „Comment. in antiquum Alemanis Poet. Laconis monumentum allatum e Graecia“. Venet. 1697.
Athenagorae. „Apologia pro christianis“, ex off. H. Stephani. 1557.

Baconis (Franc). „Historia vitae et mortis“ Lond. 1623.
Baldinucci (Filippo). „Vite de Pittori“, Firenze, 1681.
„ „ „Vita del Cav. Bernini“ ib. 1682.
Banduri (Anselmo). „Imperium Orientale“ Paris. 1711, 2 vol.
Barnes (John). „In Iliad“; Id. „In Eurip. Phoeniss. et Troad“.

Barthelemi „Essai d'une paléographie numismatique“ v. „Mem. de l'Ac. des Inscr.“ T. 24. id. „Mémoirs sur les anciens monuments de Rome“ ib. T. 28.
Bartholini (Casp.). „De Tibiis“. Romae. 1677.
Bartoli (Santes). „Admiranda“. Romae.
Batteux. „Cours de Belles-Lettres“. Paris. 4 vol.
Baudelot. „Utilité des Voyages“ 2 vol.; id. „Epoque de la nudité des Athlétes dans les jeux de la Grèce“. V. „Mém. de l'Acad. des Inscr“. T. I.
Bayardi (Oct Ant.). „Ca'aoęo de Monumenti d'Ercolano“.
Begeri (Laur.) „Spicilegium antiquitatis“ Col. Brandenb. 16
„ „Thesaurus Pa'atinus . Heidelb. 1685.
„ „Thesaurus Brandenburgicus“ Colon. March. 1696. 3 vol.
Begeri (Laur.) „Observationes et conjecturae in numismata quaedam antiqua“ ib. 1691.
Belon (Pierre). „Observations sur plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Gréce etc. Anvers 1555.
Belon (Pierre). „De operum antiquorum praestantia“ v. in Gronov. „Thes. ant. Graec.“ 5. 8.
Bentley's (Rich). „Dissertation upon the epistles of Phalaris“. Lond. 1699.
Bergleri (Steph). „Notae in Aristophanem“ ... v. Aristophanes
Bernini (Domen.). „Vita del Cav. Bernini“. Rom. 1713.
Bianchini (Franc) „De lapide Antiate“ v. in Gorii „Symb. litt.“ tom 7.
„ „Istoria universale“, Rom. 1697.
Bimard de la Bastie. „No'ae ad marmor. Scriptura graeca antiquissima“ ... v. in Muratori, „Inscript.“ tom I.
Blackwall's. „Enquiry of the life and the writings of Homer“. Lond. 1736.
Blainvillle. „Voyage de Hol'ande, d'Allemagne, de Suisse et d'Italie“.
Bletterie (de la). „Dissertation sur le Gouvernement Romain“ v. „Mémoirs de l'Acad. des Inscr“. t. 31.
Borelli (Alph.). „De motu animalium“. Rom. 1680.
Bos (du). „Reflexions sur la poésie et sur la peinture“ Par. 1760. 3 vol.
Bottari (Joh.). „Museum Capitolinum“. Разн. изд.
Boze (Claude Gros de) v. „Mem. de l'Acad. des Inscr“. t, I.
Braschius (Joh. Bapt.). „De tribus statuis in Capitolio“. Rom. 1724.
Braunius (Jos.). „De vestitu sacerdotum Hebraeorum“ Amst. 1680.
Breval's (J). „Remarks on several parts of Europe“, Lond. 1726.
Brodaei (John). „Miscellanea“ v. in Gruteri „Thes. Crit.“ Tom I.
Brun (Carl le). „Abhandlung vou den Leidenschaften“, „Methode pour apprendre à dessiner les passions“, Paris 1667.
Bruyn, (Corn.). „Voyage au Levant“. Par. 1714.
Buffon. „Histoir naturelle“ Par. 1749—60. 15 vol
Buonarotti (Fil.). „Observationi sopra alcuni Medaglioni antichi“. Roma. 1698.
„ „Observationi sopra alcuni framenti di vasi antichi“. Fir. 1716.

Cabinet du Card. de Polignac. Par. 1742.
Callimachus ed. Spanhemii. 2 vol.
Cambiagi (Gaet.) „Descrizioni del imperial giardino di Boboli“... 1757.
Cannevarii (Petr. Max). „De atramentis cujusq. generis“. Roterd. 1718.
Canteri (Ciul.) novarum lectionum lib. IX v. in Gruteri „Thes. crit“ Tom 2.
Carlencas (J). „Essai sur l'histoire des Belles — Lettres“. Par. 4 vol.
Carletti (Franc). „Viaggi nelle Indie occid. e orient“. Fir. 1701.
Casauboni (Jos.). „Notae et emendationes in scriptures historiae augustae“; acc. Salmasii в изданиях этих авторов.
Caylus „Recueil d'Antiquités“. Par. 6 vol.; „Sur quelques passages de Pline qui concernent les arts“ v. „Mem. de l'Ac. des Inscr. t. 19; id. „Dissertation sur la sculpture“ ib. t. 25. „Du caractére des peintres grecs“. ib.

Cedreni „Historiae“ ed. regia. Par. 2 vol.
Chambray. „Idée de la perfection de la peinture“. Mans. 1662.
Chamillart, „Dissertation sur plusieurs mébailles“. Par. 1711.
Chishull (Edm.) „Antiquitates Asiaticae“ Lond. 1728.
Choniatae (Mich.) „Historiae fragmentum“ v. in Fabricii Bibl. Gr. T. 6.
Choul (du). „Della Religione degli antichi Romani“ Lyon. 1569.
Ciampini (S). „Vetera monumenta“. Rom. 1747.
Ciatti (F). „Paradosso historico“. Perugia 1631.
Clementis Alexandrini „Opera“ ed. Potteri Oxon. 1715 2 vol.
Ciceronis „Epistola ad Atticum“; id. „De diviantione“. Разн. изд.
Codini (G). „Delecte ex originibus Constantinopolitanis“ ed. G. Donsae Lugd. 1506.
Columnae (Fabii). „Purpura“. Rom. 1676.
Comte (Feorent le). „Cabinet“. Разн. изд.
Condivi (Asc). „Vita di Michel Angelo Buonarotti“. Rom. 1553.
Corradini (Pet. Marc). «Vetus Latium profanum et sacrum“ Rom. 1704.
Corsini (Ed.). „Herculis quies et expiatio in Farnesiano marmoro expressa“. Roma. Без года.
Cresolii. „Theatrum Rhetorum“. Par. 1620.
Cuper (Gisbert). „Lettres“. Amst. 1743.
„ „Observationum libri III“. Ultr. 1670.
„ „Apotheosis Homeri“ Amst. 1683.
„ „Dissertatio de elephantis“ v. in Sallengre „Thes. ant.“ tom 3.

Dapper (Oliv.). „Afrique“. Amst. 1686.
Dati (C). „Vite di pittori antichi“ Fir. 1667.
Demetrius Phalereus „De elocutione“. Par. 1555.
Demontiosi (Lud.). „Gallus Romae hospes“. Rom. 1585.
Denys (J.-B.). „Recueil des mémoirs et conférences“. Par. 1672.
Descrizione delle pitture; statue; busti e d'altre curiosità esistenti in Inghilterra a Wilton, nella villa di myl. conte di Pembroke; tradotta dal inglese. Fir. 1754.
Dicoearchi. „Geographia“, ed. Holschelii. Aug. vind. 1600.
Dickinson (Edm.). „Delphi phoenissantes“ v. in Crenii „Opusc“. Fasc. I.
Dio Cassius ed. Hanover. 1606.
Dio Chrysostomus ed. Par. 1694.
Diodorus siculus ed. Wechel. Hanov. 1604.
Diogenes Laertius ed. Menagii Amet. 1692 2 vol.
Dionysii Halicarnassensis „Opera“ col. Hudsonii Oxon. 1704.
Dissertations sur diverses matières de religion et de philologie, rec, par Tilladet. Par. 1712 2 vol.
Dolce (Lod.). „Dialogo della pittura“... Venet. 1557
Donati (Alex.). Roma vetus et recens“. Amst. 1695.
Durand. „Histoire de la peinture ancienne, extraite de Pline“. Londres 1725.

Elsner (J). „Dissertation sur les dieux pataiques“ v. „Mémoirs de l'Acad. des Sciences de Berlin“. 1746.
Epigrammata et poemata vetera a P. Pithoeo collecta. Par. 1590
Eusebii „Praeparatio evangelica“ ed. R. Stephani Lut. 1544.
Eustathius „In Homerum“ ed. Roman. 4 vol. Разн. годы.
„ „De antiquitatibius Constantinopolitanis“ v. in Banduri „Imp. Orient“.
Excerpta Constantini Augusti Porphyrogenetae ex Polybio, Diodoro etc. cum versione et notis H. Valesii. Par. 1634.
„ De antiquitatibus Constantinopolitanis“ v. in Banduri „Imp. Orient“.
Explication d'une inscription antique sur le retablissement de l'Odeum d'Athènes v. „Mém. de l'Acad. des Inscr.“ t. 23.

Fabretti (B). „Inscriptiones". Rom. 1699.
Fabri (P). „Agonisticon". Lugd. 1595.
Fabricii (G). „Antiquitatum libri III" ... Basil. 1587.
„ (Ios.) „Biblioteca latina" rect. digesta et ancta ab J. A. Ernesti. (Lips. 1778).
Falconet (Et.). „Reflexions sur la sculplure"... Par. 1761.
Falconiere (Oct). „Inscriptioues Athleticae" Romae 1688.
Faunii (L). „De antiquitatibus urbis Romae". Без года.
Felibien (A). „Histoire des architectes". Par. 1687.
Ficoroni (Fr.) „Osservazioni sopra il Diario italico del P. Montfaucon". Rom. 1709.
Ficoroni (Fr.). „Roma antica", ib. 1744.
„ „Memorie del antico Labico", ib. 1745.
Fiortifiocca (Th). „Vita di Cola di Rienzo". Bracciano. 1624.
Fleury. „Histoire ecclésiastique". Par. Разн. годы.
Fontanini (J.). „Antiquitates Hort." Rom. 1708.
Fraguier. „De la Galerie de Verres" v. „Mem. de l'Acad. des Inscr". T. 9.
Freret (N.) „Recherches sur l'équitation des Anciens" v. „Mem. de l'Ac. des Inscr." t. 7.
Franco (N). „Dialogo della bellezza". Venez. 1542.
Fresnoy (du). „Art de la Peinture" enrichi des remarques de M. de Piles Par. 1673.

Galeni. „Opera" graece edit. Basil. 4 vol. Разн. годы.
Gedoyn „Sur une lettre de Denys d'Halicarnasse à Pompée" v. „Hist. de l'Ac des Inscr" t. 5.
Gedoyn. „Histoire de Phidias", без года.
Geinoz. „Corrections d'Herodote" v. „Mem. des Inscr." t. 23
Gevartii (C.). „Electorum lib. III". Lut. 1619.
Gordon's (Alex.). „Essay towards explaining hieroglyphics of a Mummy". Lond. 1737.
Gori (J.). „Museum etruscum" Flor. 1732. 2 vol.
„ „Difesa del alfabeto degli antichi Toscani" Fer. 1742.
„ Dactyliotheca zanettiana", Venet. 1750.
Gravelle. „Recuel des pierres gravées antiques". Par. 1732. 2 vol.
Gravina (V.). „Della ragion poetica". Roma. 1708.
Greave (John). „Descriptions des Pyramides" v. „Recueil des voyages". Thevenot t. I.
Gudii (M). „Inscriptiones antiques" Leoward. 1731.

Hardion. „Dissertation sur l'origine de la Rhétorique" v. „Mem. de l'Acad. des Inscr." t. 14.
Harduini, Jos. Notae in Plinium. См. Peinius.
Heinsii (Dan.). „Scholae Theological" acc. Theocr. ed. Oxon. 1619.
Heliodori. „Aethiopica" ed. Bourdelotii Lut. 1619.
Herodotus ed. H. Stephani 1570.
Hesychius „Opera". Разн. изд.
Hieronymi (S.). „Opera", ed. Veron. 5 vol. Разн. годы.
Historiae Augustae Scriptores VI Cl. Salmasius recensuit, addit notae et emendat. Is. Casauboni, Par. 1620.
Holstenii (L.). „Notae in Stephanum Byzantinum" Lugd. Bat. 1684.
„ „Commentariolus in veterem picturam Nymphaeum referentem" Rom. 1676 v. Graevii Thes ant. Rom. t. 4
Horsley (John). „Britannia Romana" Lond. 1732
Huetii (D.). „Demonstratio evangelica" Par. 1690.
Hume (D.). „Essays and treatises ou several subjects". Lond. 1735.

Hunt (Th.). „Diss. on the proverbs of Salomon". Oxf. 1743.
„ „De antiquitate, elegantia, utilitate linguae arabicae", ib. 1739.
Hyde (Th.) „De religione veterum Persarum" ed. sec. Oxon. 1760.

Isidori „Origines et etymologiae" v. Cothofr. auct. lat. linguae.

Josephi. „Opera" ed. Havercamp Amst. 1725. 2 vol.
Junius. „De pictura veterum" Amst. 1637.
Junii (Hadr.) „Animadv. lib. VI". Basil. 1556.

Kaempfer (Eug.). „Histoire du Japou". La Haye. 1629. 2 vol.
Kerkoetii (Ant. Petavii). „Mastigophorus" s. „Elenchus confutationis quam Cl. Salmasuis sub. Franci I. C. nomine animadversis Kerkoetianis opposuit". Par. 1623.
Kirchmanni (J.). „De funeribus Romanorum". Hamb. 1605.

Lancisii (J. M.) „Physiologicae animadversiones in Plinianam villam nuper in Laurentino detectam", acc. Marsilii. „Diss. de generatione fungorum" Rom. 1714.
Leopardi (P.). „Emendationum et Miscellaneorum lib. XX". Antv. 1568.
Lettre sur une prétendue médaille d'Alexandre. Par. 1704.
„ Seconde sur le même sujet ib. Без года.
Liceti (Fort.) „Responsa de quaesitis per epistolas". Bon. 1604.
Lipsii (J.). „Var. Lect. Lib. III". Antv. 1611.
Livius (T.). „Opera". Разн. изд.
Lomazzo (P.). „Trattato della pittura, scoltura e architettura". Mil. 1585.
Longi. „Pastoralia" Lib IV. Lut. 1754.
Lucatelli (P). „Museum capitolinum" Rom. 1750.
Luciani „Opera" ed. Graevii 2 vol. Разн. годы.
Lupi (A. M.). „Dissert. et animadv. ad nuperr. Severae Martyris Epitaphium". Panormi, 1734.

Macrobius ex edit. Pontani. Bat. 1597.
Maffei (Scip.). „Verona illustrata". Veron. Разн. годы.
„ (P. A.) „Raccolta di statue". Разн. изд.
Magalotti (L.) „Lettere". Fir. 1721.
Magii (H.) „Miscellaneorum Lib. VI". Ven. 1654.
Mangault. „Diss. sur les honneurs divins" v. „Mem. de l'Acad. das Inscr." t. I.
Manilii (Jac.). „Descrizione della villa Borghese" Rom. 1650.
Mariette, P. „Traité des pierres gravées antiques". Par., разн. изд.
Marklandi (H.). „Lectiones Lysiacae" Lond. 1739.
Marliani (B.). „Urbis Romae topographia". Rom. 1544.
Martin „Explication des monuments qui ont rapport à la religion". Par. 1739
Martorelli (Jac.). „Comment de regiatheca calamaria". Neap. 1756.
Maximi Tyrii „Dissertationes" Load. 1740.
Mazochii (A. S.) „Commentarii in Aeneas tabulas Heracleenses". Neap. 1754.
Mémoires de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres. Paris. Разн. годы.
Memorie di vari escavazioni vivente Sante Bartoli, giunta ad ult. ediz. della „Roma antica e moderna".
Meursii (Joh.) „Roma luxurians". Hafn. 1631.
„ „Miscellanea laconica" Amst. 1661
Minucci (P.). Note ad Malmantile Riacquistati v. Zipoli.
Miscellanea manuscripta Bibliothecae collegii Romani, Rom. 1760 2 vol.
Monconys. „Voyages" Lyon. 2 vol. 1665.
Montelatici (D.). „Villa Borghese" Rom. 1700.
Motraye. „Voyages en Europe. Asie, Afrique". La Haye. 1727, 3 vol.
Muratori (Lod, Ant.). „Annali"... 1753.
Musaeus. „De Hero et Leandri amoribus" cum comment. Dan. Parei. Franc. 1627.

Nadal. „Diss. sur l'habillement des Dames Romaines" v. „Mem. de l'Acad. des Inscr." T. 4.
Nardini (F.). „Roma antica". Rom. 1704.
Natter. „De la gravure en pierres". Par., без года.
Nicomachi Geraseni „Arithmeticorum lib. II". Par. 1538.
Nixon's. „Essay on a sleeping cupid". Lond. 1755.
Nonni. „Dyonisiaca" ed. prima Falkenburgii Antv. ex off. Plamtin. 1569.
Norden's (L.). „Travelsin Egypt and Nubia". Lond. 1757. „Drawings of some Ruins... in Egypt". 1741.
Norris (H.). „Lettere" (Opere, t. IV). Разн. годы.
Nouveau traité de diplomatique. Par. 4 vol. Разн. годы.
Nummi Pembrokiani. 1746.
Numismata maximi moduli ex musaeo card. A. Albani in Vaticanam bibliothecam treanslata, et a Rudolpho Venuto notis illustrata. Rom. 1739. 2 vol.
Nurra (J. P.) „Diss. de varia lectione adagii: Tinctura Lardiniaca". Flor. 1708.
Olivieri (A.). „Pisaurensia" notis illustrata. Pisauri. 1738.
„ „Diss. Sopra alc. Medaglie sannitiche" v. „Dissert. dell'Acad. di Cortona". t. 2.
Onosandri „Strategicus". ex. edit. N. Rigaltii Lut. 1599.
Orville (J. PH. d'). „Animadvers. in Charitonem Aphrodisiensem". Par., без года.
Ovidii „Metamorphoseon libri, разн. изд.
Paciaudi (P.). „Monumenta Peloponesia" Rom. 1761. 2 vol.
Palmerii (J.). „Exercitationes in auctores graecos". Traj. ad. Rhem. 1694
Passeri (J. B.). „Lettere Roncagliesi" v. „Opuc. scient". t. 22.
Pausanias ed. Kuhnii Lips. 1699.
Perrault (Ch.). „Parallèle des Anciens et des Modernes". Amst. 1693.
Petiti (P.). „Diss. de Amazonibus" Amst. 1687.
„ (Sam.) „Miscellaneorum lib. IX". Par. 1639.
Petronii „Satyricon" ed. Burmanni. Разн годы.
Philonis judaei „Opera" ed. Mandey. 2 vol. Разн. годы.
Philostratorum. „Opera" ed. Olearii Lips. 1709.
Photii. „Bibliotheca" Photomag. 1653.
Pignorii (Laur). „Tabula isiaca". Amst. 1669.
„ „Symbolae epistolica", Patav. 1629.
Piles (R. de). „Remarques sur l'Art de peinture de du Fresnoy". 1673.
Pitture Ercolane. Разн. годы.
Plato ex ed. Serrani. Разн. изд.
Plinii. „Historia naturalis" ed. Harduini. Разн. годы.
Pluche. „Histoire du ciel". Par., без года.
Plutarchi. „Opera" ed. H. Stephani. 1572.
Poloni. „Diss. sopra il templo della Diana d'Epheso" v. „Diss. dell'Academia di Cortona". T. I.
Polybius ed. Casaubon. Par. 1609.
Pratilli (Fr. M.). „Della via Appia" Napoli. 1745.
Prideaux (H.). „Not. ad marm. Arundel". Без года.
Procopii. „Historiarum sui temporis Lib. VIII". Par. 1662.
Prudentii (Aur.) „Opera" Autiv. 1564
Quintiliani „Institutiones oratoriae" ed. Lugd. Bat. 1668.
Radzivilii (N. C). „Ierosolimatana peregrinatio". Antv. 1614.
Recueil dea medailles du cabinet de M. Pellerin. Par. 1763.
Reinesii (Th.). „Inscriptiones". 1682.
Reinoldi (J.). Historia litterarum Graecorum et latinarum" Etonae. 1652.
Reinandi (H.). „Antiquitates Hebraeorum" Traj. Bat. 1712.
Renaudot. „Diss sur l'origine des lettres Grecques". v. „Mem. de l'Acad. des Inscr". t. 2.
Riccobaldi. „Apologia del Diario Italico del P. Montfaucon". Venez. 1710.

Riccoboni (C.). „Commentarius de Historia". Ven. 1568.
Richardson (J.). „Traité de la Peinture". Разн. изд.
Rigaltii (N.). „Notae" in Onosandri „Strateg". Разн. изд.
Rolli (P. A.). „Poesie" Lond. 1717.
Rollin (Ch.). „Histoire ancienne" Par. Разн. изд.
Roque (de la). „Voyage dans la Palestine". Amst. 1718
Roy (le). Ruines des plus beaux monuments de la Grèce". Par. 1758.
Rubeni (A.). „De re vestiaria veterum". Antv. 1665
„ (Ph.). „Electorum Lib. II ib. 1603.
Rutgersii (J.). „Variarum Cectonium Lib. VI". Lugd. Bat. 1618.
Rycquii (J.). „De capitolio commentarius". Gandavi. 1617.

Salmasii (Cl.). „Plinianae exercitationes in Solenum". Par. 1629, 2 vol.
„ „Explicatio duarum inecriptionum Herodis Attici et Regillae" Lut. 1619.
„ „Confutatio animadversionum Cerkotii (Petavii)". Разн. изд.
„ „Notae in Tertullianum de Pallio". Разн. изд.
„ „Notae ad scriptores Hist. Augustae". Разн. изд.
Sarno (R. de). „Vita Jo. Jovanni Pontani". Neap. 1761.
Scaligeri (Jos). „Opuscula", Par. 1610.
„ (Jul. Caes.) „Poetices Lib. VII". 1561.
Scammozzi (V.). „Discorso sopra l'antichitá di Roma". Ven. 1581.
Scarfo (G. G.). „Lettera nella quale vengono expressi in rami e dilucidati varii antichi documenti" Ven. 1721
Scylacis. „Periplus" cum notis J. Wossii. Amst. 1639.
Sexti Empirici. „Opere". Col. Allobr. 1621.
Sigonii (Car.). „De Antiquo jure provinciarum Italiae" Lut. 1576.
Sophokles. „Opera". Разн. изд.
Spectator (The.). Lond. 1724. 10 vol.
Spence (J.). „Polymethis or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman Poets and the remains of the antient Artists" Lond. 1747.
Spon (J.). „Discours sur une piéce antique et curieuse de son cabinet" Lyon. 1674.
Statii. „Thebaida". Разн. изд.
Stephanus (H.). „De abusu linguae graecae". Разн. изд.
„ „Paralipomena Grammatica". „ „
Strabo cum comment. Is Casauboni. Par. 1620.
Struys (J.). „Voyages", Amst. 1681
Suetonius cum animadv. Is. Casaubini, Par. 1610.

Tableaux du cabinet du Roi, statues et bustes antiques. Par. 1677.
Taylor (J.). „Comment. ad Marmor. Sandvicense" Cantabr. 1743.
Testelin (H.). „Sentiments sur la pratique de la Peinture". Par. 1680.
Tetii (Hier). „Aedes Barberinae". Rom. Без года.
Themistii. „Orationes" cum not. Petavii et Harduini, Par. 1684.
Theodoreti. „Historia Eccl." inter aucteres Hist. Eccles. Cantab. 3 vol.
Theodori Prodromi. „Epistolae" v. in „Miscell. Ms. Bibl. Coll. Rom." t. I.
Theophrasti Eresii. „Opera omnia" ed. D. Heinsii Lugd. Bat. 1612.
„ „Caracteres ethici" Comment. Casauboni et Duporti ex ed. Needham. Cantab. 1712.
Thevenot (J.). „Recueil de divers voyages" Par. 1666,3 vol.
Thuani (J. A.) „Historia sui temporis". Lond. 7 vol. Разн. годы.
Thucydides ed. H. Stephani. 1564.
Tomasini (J Ph.) „De donariis et Tabulis votivis". Utini 639.
Trilleri (D W.) „Observationes criticae". Fran. 1742.
Turnbull (C.). „Treatise of antient paintings" Lond. 1740.
Turnebi (Adr.) „Adversaria triginta libris distincto". Argentor. 1604.

Ursini (F.). „Illustrium imagines". Antv. 1606.

Vaillant (J.). „Selectiora monumenta in aere maximi moduli e museo Fr. de Camps". Par. 1694.
Valle (P. della). „Viaggi". Rom. 1663, 2 vol.
Valois. „Observations sur les medailles de Mezzabarba" v. „Mem. de l'Acad. des Inscr." t. 16.
Varro (Fer.). „De re rustica" ed. Aldina Ven. 1533.
„ „Opera".. cum conjectanea J Scaligeri. exc. H. Stephanus. Разн. годы.
Vasari (G.). „Vite de Pittori". Fir. 1568, 3 vol.
Vesalii (A.). „De humani corporis fabrica". Basil. 1555
Victorii (P.). „Variae lectiones" Flor. 1553.
Victorini (M.). „Grammaticae" v. Putschii „Gramm. Veter". Разн. изд.
Vignola (Jo). „Diss. de anno imperii Severi Alexandri quem praefert cathedra marmorea S. Hippolyti"... Romae. 1712.
Virgilii. „Aeneis". Разн. изд.
„ „Catalecta" et aliorum Poetarum latinorum vet. Poemata cum comm. Jos. Scaligeri. Lugd. Bat. 1617.
Vitruvius. „Architectura" ed. Philandri. Lugd. 1552
„ Tradotto dal M. Ber. Caliani. Neap. 1758
Vittoria (V.). „Osservat. sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaele da Urbino". 1703.
Vossii (G. J.). „Poeticarum Institutionum Lib. III". Amst. 1747
Vulpii (J. R.). „Tabula Antiana e ruinis veteris Antii effossa". Rom. 1726.

Wallerii. „Mineralogia". Par. 1753. 2 vol.
Walpole (Hor.). „Catalogue of the royal and nobles authors of England".. 1758.
Warburton. „L'art de peintre". Poëme avec les reflexions sur les différentes parties de la peinture. Par. 1761.
Wheler's (G.). „Journey into Greece". Lond. 1682.
Whright's (Ed.). „Observations made in travelling through France, Italy etc." Lond. 1703.
Wilde (Jac. de) „Gemmae Antiquae" Amst. 1692.
Winckelmann (J.). „Description des pierres gravées du cabinet de Stosch" Flor. 1760.
Winckelman (J.). „Monumenti antichi inediti". Rom. 1767, 2 vol.
Wise. „Numi Bodleiani". Oxon.
Witsii (H.). „Aegyptiaca" Amst. 1696.
Woeldicke (M.). „Meletma de lingua groenlandica" v. in Scriptis Acad. Hafn. t. 2.

Xenophontis. „Opera" e theatr. Scheld. 5 vol. Разн. годы.
„Ephesii „Ephesiacorum. Lib. IV de moribus Anthiae et Abrocomae". Lond. 1726.

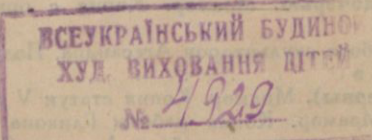
Zacagni (Laur. Ant.). „Collectanea veterum monumentarum ecclesiae graecae et lat." Rom. 1698.
Zanetti „Statue di Venezia" 1740. 2 vol.
Zanotti (C. P.). „Lettere familiari in difesa di Malvasia". Bol. 1705.
Zeno (Apos). „Lettere" Ven. 2 vol.
Zipoli (Perl.). „Malmantile riacquistato con le note di Lamone e di Minucci". Fir. Без года.
Zosimi. „Historia nova" cum not. var. Cizae. 1679.
Zuccaro (Feder.). „Idea de pittori, scultori e architetti". Tor. 1607.

Примечание

В примечаниях к отдельным местам текста Винкельман помещает библиографическую справку в сокращенном виде, пользуясь постоянно ана-

логичными приемами сокращений: „L“ (liber) — означает „книга“, „с.“ (caput) — „глава“, „р.“ (pagina) — „страница“, „l.“ (linea) — „строчка“. Из других частых сокращений: „v“ (vide) — „смотри“, „conf.“ или „cf.“ (confer) — „сравни“, „l. c.“ (lao citato) — „в означенном месте“, „o. c.“ (opus citatum) — „означенное сочинение“, „id.“ (idem) — „он же“, „ibid.“ (ibidem) — „там же“, „ap.“ (apud) — „у. в.“ Место издания книги часто также указано условно. „Ed.“ (editio, издание), „Bas.“ (Basilea) — указывают на Базель, „Lut.“ (Lutetia) — на Париж, „Lugd. Bat.“ (Lugdunum Batavorum) — на Лейден и издательство Эльзевиров.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Редактор Я. Зунделович. Технический редактор В. Макаров. Супер-обложка, переплет, титула, заголовки работы художника Н. Лобанова. Сдано в набор 23/IV 1933 г. Подписано к печати 27/X 1933 г. Изд. № 5836. Объем 31½ п. л. Бумага 62×88—1/16 д. л., 41 тыс. зн в п. л. Уполномоченный Главлита № Б-33151. Тираж 3.000. 21 тип. ОГИЗ РСФСР треста „Полиграфкнига“ имени Ивана Федорова. Ленинград. Звенигородская, 11. Заказ № 259